

Julio-Agosto 1986

433-34

Homenaje a García Lorca

Páginas de Federico
Temas
Amigos y viajes
El teatro

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

PRESIDENTE
José Antonio Maravall
DIRECTOR
Félix Grande
JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro
SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez
ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio
REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Telf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396
DISEÑO
Nacho Soriano
IMPRIME
Gráficas 82, S.A.
Navarra, 15
28039 Madrid
DEPOSITO LEGAL: M. 2.875/1958
ISSN: 00-11250-X

433-36

Homenaje a García Lorca

Volumen I

PAGINAS DE FEDERICO

TEMAS

AMIGOS Y VIAJES

EL TEATRO

Volumen II

LA POESIA

CON FEDERICO

EN ESPAÑA

Agradecemos
su aportación desinteresada
de material fotográfico
a
Agencia Efe
Alfonso
Eugenio Chicano
C. G. Fernando
Ian Gibson
Gran Teatro de Ginebra
Nasser Ovissi
y
Antonina Rodrigo

Aleluyas
Gallo y Antonina Rodrigo

PAGINAS DE FEDERICO



Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)

En 1916 García Lorca se aparta definitivamente del estudio de la música y da sus primeros pasos literarios. Como cualquier escritor incipiente, hereda un concepto de lo que es la literatura y descubre lo que puede ser la suya. Se hace una idea, diríamos, de qué aspectos de la existencia humana pueden y deben entrar en su dominio.

Aunque el primer libro que publica Lorca, *Impresiones y paisajes,* surge de sus viajes de estudios y pudo haber sido un libro descriptivo —un libro costumbrista— es evidente, en 1918, que para el joven autor la literatura significa, sobre todo, un medio para expresar sus estados anímicos. Más que la descripción del mundo exterior (lo que él sentía como «mundo exterior»), la literatura es un ejercicio de introspección. Más que el paisaje le interesa la impresión, la repercusión del paisaje en el alma. El mundo exterior será un reflejo de lo que siente. En vista de su formación como músico, es lógico que fuera así: de acuerdo con cierta teoría del siglo XIX y con la opinión vulgar que todavía prevalece, entendía la música como el medio de expresión por excelencia del sentimiento, «lengua universal del corazón». La música, escribe en 1917, es «apasionamiento y vaguedad»; surge de «las pasiones humanas, [que] son mil y mil en infinita tonalidad». [1]

A esta primer época de Lorca, en la que el músico se convierte en escritor, se ha prestado poca atención. [2] La reciente publicación de algunos de sus primeros escritos [3] y la ordenación de gran parte de la «juvenilia» que se conserva en el archivo familiar [4] hacen posible un nuevo acercamiento. Parece oportuno describir algunas de las primeras prosas, dar una muestra de ellas, y hacer unas observaciones sobre el primer encuentro de García Lorca con los géneros literarios. Veamos lo que escribía en 1916-1918.

Hasta ahora sólo se conocían *Impresiones y paisajes* y las escasas páginas que Lorca había publicado en periódicos y revistas de aquella época. Para hacerse una idea del resto de la prosa temprana, la crítica se ha atenido a la lista de las «Obras del Autor» que aparece al final de *Impresiones:*

El extraordinario retrato de García Lorca, hecho por el fotógrafo Alfonso en 1930

[1] *«Las reglas de la música», en* Obras Completas, *t. I, ed. Arturo del Hoyo, Madrid, 1980, pp. 1145-46. En lo que sigue utilizó la abreviatura* OC *para esta edición y tomo.*

[2] *Para un admirable estudio de los primeros poemas, vid. José Hierro, «El primer Lorca», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *LXXV (1968). pp. 437-462. Sobre el primer libro de prosa, vid. Lawrence H. Klibbe,* Lorca's Impresiones y paisajes: The Young Artist, *Madrid, 1983.*

[3] *Vid. Eutimio Martín,* Federico García Lorca, heterodoxo y mártir: análisis y proyección de la "juvenilia" inédita, *These pour le Doctorat d'Etat, Université de Montpellier Paul Valery, 1984; y Ian Gibson,* Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929), *Barcelona, 1985.*

[4] *La prosa juvenil fue catalogada en el verano de 1985 por Manuel Fernández-Montesinos y el que firma. Deseo expresar mi agradecimiento al Sr. Montesinos por el permiso de consultar y publicar esta memoria, y al National Endowment for the Humanities (EE.UU.) por su ayuda económica.*

En Prensa
Elogios y canciones (Poesías).
En Preparación
Mística (De la carne y el espíritu).
Fantasías decorativas.
Eróticas.
Fray Antonio (Poema raro).
Tonadas de la vega (Cancionero popular).

Poco después de publicar esta lista Lorca confía a un amigo: «En cuanto [a] las cosas que hago, únicamente le diré que trabajo muchísimo; escribo muchos versos y hago mucha música. Tengo tres libros escritos (dos de ellos de poesía) y espero trabajar más». [5] El libro de prosa sería, posiblemente, las *Místicas*, una serie de meditaciones escritas entre abril de 1917 y el otoño del año siguiente. En mayo de 1918, cuando escribe la carta, ya había terminado una docena de ellas. En el verso de la última página de algunas aparece la palabra «Bien», como si el autor las hubiera calificado pensando en su posible publicación. ¿Y los otros títulos de la lista? El manuscrito de *Fray Antonio* (novela inacabada) ha sido descrito por Eutimio Martín. Lorca concibió al protagonista como un «muchacho de universidad que tiene corazón fogosísimo y que ama a todas las mujeres pero a ninguna puede poseer por quererlas a todas». [6] Quizás el *Cancionero popular* pueda relacionarse con otro proyecto mencionado en la misma carta: «De música me dedico a recopilar la espléndida polifonía interior de la música popular granadina». En el archivo no queda, que yo sepa, ningún fragmento de tal recopilación. Tampoco se sabe nada de las *Eróticas*. Poco transcendentes serían las *Fantasías decorativas* y es, quizás, de agradecer que el joven Lorca desistiera de escribirlas. Las «fantasías decorativas nerviosas de más color y expresión», escribe en una de las *Místicas*, se producen «al cerrar los ojos y oprimirlos suavemente con los dedos». [7]

Es curioso que, con una sola excepción, las «Obras del Autor» no estén clasificadas por géneros. Ni siquiera puede afirmarse que el *Cancionero popular* habría sido una recopilación musical; las «tonadas» podrían haber sido poemas en verso o prosa. Lo que llama la atención en los primeros escritos de Lorca es, en efecto, su indecisión ante los géneros literarios. Tendremos ocasión de comprobarlo al describir las obras que *no* están en la lista.

La tradición del ensayo, tan fecunda en España en la época a la que nos estamos refiriendo, parece atraerle poco. A «El patriotismo» (polémica de 1917 en contra del militarismo) y «Las reglas de la música», que veremos más tarde, podríamos añadir «Las monjas de Huelgas» y los ensayos incorporados a *Impresiones y paisajes:* «Los cristos», «Jardines», «Clausura» (el último título incluye dos ensayos, uno sobre la escultura moderna y otro sobre la vida monástica). [8] Se siente en los primeros tres escritos nombrados algo de la vehemencia de Miguel de Unamuno.

Otra modalidad que cultiva como joven es la autobiografía. Dos ejemplos serían la prosa titulada «Mi primer amor» [9] y *Mi pueblo*, evocación lírica del ambiente de Fuente Vaqueros y de algunos de sus personajes más notables. Se conservan 38 páginas de este documento. [10]

[5] *F.G.L.*, Epistolario, *ed. Christopher Maurer, t. I, Madrid, 1983, p. 18. En lo que sigue, este título se abrevia a* E.

[6] *Martín, Obr. cit., p. 195.*

[7] *«Mística de nuestro mundo interior desconocido» (descrita más abajo), hoja 6.*

[8] *Vid.* OC, *pp. 962-63 e* Impresiones y paisajes, *Granada, 1918, pp. 143-48; 179-82; 43-54.*

[9] *«Mi primer amor», inédito, archivo de la Fundación Federico García Lorca. 10 hojas 18.5 × 13 cm. numeradas las hojas 2-9. En [10]: Federico García Lorca Marzo 22 [1918?] Noche.*

[10] *Vid. Martín, pp. 213-236, y el fragmento publicado en Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *ed. Mario Hernández, Madrid, 1980, pp. 25-27, 405-407.*

No le atrae la narrativa. Entre las muestras que se han conservado hay cuentos muy breves («María Elena», [11] «Mazurka» [12]) y unas cuantas narraciones largas, p. ej. los cinco capítulos de *Fray Antonio* y una *Historia vulgar* en seis «cantos», historia de «un corazón destrozado por la ausencia»; el protagonista, un mozo de pueblo, muere de dolor cuando su amada emigra a Buenos Aires. [13] ¡Qué poca fe pone el joven autor en la autonomía de su mundo fictivo! No confía en que el lector sepa extraer la lección moral, y no resiste la tentación de explicarla él. Cuatro de los cantos de la *Historia rara* terminan con un «comentario» en que se celebra la pureza de la vida rústica o se condena la desigualdad económica entre los de la ciudad y los del campo («¡Corazones campesinos de pueblos por donde no ha pasado aún el ferrocarril! ¡quién os poseyera tan salvajes, tan puros y tan sanos!»).

Es interesante la atención que pone Lorca en las tradiciones folklóricas (descripción de la noche de San Juan en un pueblo andaluz) [14] y el empleo, rarísimo en sus obras posteriores, del lenguaje dialectal:

> — ¿Dónde va el mocico?
> — Vengo de guardar estas ovejas del amo. ¿Y *osté*, qué *jace*?
> — Aguardando la muerte, hijo mío.
> - - ¡Bah! ¡Bah! No está *osté mu* acarton*ao* que digamos. [15]

Aún ejercía cierta atracción el costumbrismo, como demuestran ciertos pasajes de la *Historia* y algún capítulo de *Impresiones y paisajes* («Tarde dominguera en un pueblo grande»). Las narraciones de Lorca no se distinguen por ningún intento de innovación formal, pero en ellas empiezan a perfilarse los atormentados personajes de su teatro: Yerma, Doña Rosita, la Zapatera. Exclama Lorca al final de «Mazurka» (viñeta de un baile de pueblo y de una chica que no tiene quién la saque a bailar):

> ¡Oh, tragedias íntimas de reuniones cursis! [...] Niñas cursis mártires y santas, sólo servís de burla a los que van a galantearos, porque no tenéis dinero ni paseáis en coche lujoso los días de fiesta. ¡Qué pocos se enamoran de vosotras! Siempre estáis en conflicto sentimental. Nunca seréis dichosas. ¡Tragedias de la vida cursi, veladas por las risas! [...] Niñas cursis celestes y doradas, mi alma os compadece porque sois verdaderas sacrificadas del amor.

María Elena es uno de los tempranos antecedentes de Doña Rosita:

> Elena, sin alma, ¡eres como un inmenso y blanco girasol que se deshojará cuando las rosas broten!

El terreno literario en que el joven Lorca se siente más seguro es, sin duda, el de la prosa lírica, [16] y es aquí y en sus «meditaciones» donde más se nota su impaciencia con los géneros tradicionales. Entre la prosa «lírica» se destacan ciertas composiciones dialogadas que imitan formas musicales. El principio estructural de las *Suites* —variaciones o «diferencias» poéticas

[11] *«María Elena. Canción». Ms. inédito, archivo FFGL. 6 hojas, 18.5 × 13 cm., numeradas 2-6. En 6ᵛ: Federico García Lorca. Granada, Enero 22. 1918.*

[12] *«Mazurka». Ms. inédito, archivo FFGL. 5 hojas. 18.5 × 13 cm., numeradas 2-5. En 5ᵛ: 23 de Enero [¿1918?] FGL.*

[13] *«Historia vulgar», Ms. inédito, archivo FFGL. 56 hojas, 18.5 × 13 cm., numeradas [1]-12, [1]-11, [1]-9, [1]-12, [1]-12. Se divide en seis cantos; los cantos 2, 3, 5 y 6 llevan «Comentario». En la hoja 12 del primer canto: FIN Federico García Lorca Granada 13 de enero de 1917. Me parece probable que se ha equivocado de año (1917 por 1918).*

[14] *Vid. el canto segundo de* Historia vulgar, *donde cita la canción de rueda: «A esta niña bonita / la vamos a quemar / por coger verbena / la noche de San Juan». En el primer canto, h. 7, se cita la canción infantil: «Hilito hilito de oro / de las niñas del marqués, / que me ha dicho una señora / cuántas hijas tiene usted».*

[15] Ibid., *primer canto, h. 6 Cf. Francisco García Lorca, obr. cit., p. 64.*

[16] *Para ejemplos de lo que llamo «prosa lírica» véase «Medio día de Agosto», «Romanza de Mendelsohnn» y «Calle de ciudad» en* Impresiones y paisajes.

sobre un tema determinado— tiene su antecedente en la prosa temprana, donde encontramos, por ejemplo, una «Sonata que es una fantasía» con la estructura siguiente (cito los subtítulos):

Primer tiempo: Minuetto con variazioni [en] sol mayor
Tema
primera variación
segunda variación
tercera variación
Segundo tiempo: Allegro doloroso
[Tercer tiempo:] Presto
Cuarto tiempo: Andante tranquilo
Coda [17]

La «Sonata que es una fantasía» (¿se sugiere con el título un cruce entre dos modalidades musicales?) consiste en un diálogo entre varios instrumentos, que comentan el fracaso amoroso del protagonista del poema, cada instrumento de acuerdo con su propio carácter. Así los violines aseguran que la amada «se fue y no volverá más», la voz del oboe advierte que «Tienes que morir», mientras que las trompas animan al sujeto con sus «roncas voces» (¡voces que parecen hacerse eco de consejos paternos!):

Sobrepone. Sal de este horrible letargo en que estás. Eres joven. La vida está delante de ti. Trabaja, estudia, sal de ese jardín envenenado. Levántate, posa los pies con firmeza en el suelo. Nosotros te alentaremos con nuestras roncas voces. Sé hombre fuerte que no se arredre por nada. Danos nuevos sonidos y seremos tus esclavos. Danos un canto épico [!] y te haremos inmortal.

Otras veces se unen a la confusa y anacrónica polifonía: un violoncelo, un piano, un clavicordio rubeniano, el agua de una fuente. En cierto momento «suena un clavecino. Todo el jardín se llena de Haydn», pero al acabar la sonata «entra una música desgarradora, hecha con notas de sangre y de corazón herido. El aire se llena de Beethoven». Mediante indicaciones de tonalidad («sol mayor»), de tempo *(accelerando, morendo,* etc.) y de ejecución («El clavicordio lleva tiempo stacatto»), el autor hace lo posible para encauzar las emociones del lector. Otras acotaciones, propias del teatro, dirigen la lectura (¿nuestra lectura en voz alta, o la del propio narrador?), p. ej.: «Esta variación se dirá con mucha simplicidad y delicadeza». Entre formas e ideas musicales y teatrales surgen reminiscencias literarias: la «Sonata que es una fantasía» imita al *Cantar de los cantares* en sus imágenes («Tus pestañas son parrales»), sus procedimientos retóricos («Vámonos al jardín, amada mía»), y su uso del versículo bíblico.

En otra de las sonatas ocurren escenas que nos hacen recordar el melodrama del cine mudo. Imagínese este diálogo (y el piano que lo acompaña):

... Las luces oscilan inquietas... Mi alma se desborda de pasión. ¿Por qué no me quieres? ¿Por qué te alejas de mí?... ¿Dónde irás?

Adagio cantabile (con firmeza)

Me voy a la luz, a la verdad. No me preguntes más. Es inútil. Ya no te amo.

Molto allegro con fuoco.
Acordes de dominante

Dios mío. Ella era mi ilusión. ¿Por qué se aleja de mí? [18]

[17] *«Sonata que es una fantasía», Ms. inédito, archivo FFGL. Se trata de una copia en limpio, mecanografiada. 8 hojas, 21.5 × 12.5, sin numerar. Firmado Federico García Lorca.*

[18] *«Sonata de la nostalgia», Ms. inédito, archivo FFGL, 7 hojas, 10.5 × 13, numeradas 1-7. 7': Acorde final. La vega está delante de mí. 5 de Enero de 1917 [¿1918?] Federico García Lorca.*

Estos engendros, algunos de ellos involuntarios, representan casos extremos de un fenómeno que caracteriza a toda la primera prosa de Lorca; el «mestizaje» de los géneros. ¿A qué se debe? ¿Se trata sencillamente de la indecisión y de la inexperiencia propia de un escritor incipiente? Las «sonatas» parecen representar, más bien, un intento de «romper las reglas» para dejar hablar al «espíritu». Por imprecisos e inútiles que nos parezcan estos términos, son los que guiaban a Lorca al principio de su vida como escritor. La «insatisfacción con los géneros recibidos» que Lázaro Carreter considera propia de cualquier «escritor genial» [19] se intensifica, en el caso de Lorca, de acuerdo con su creencia que las «reglas» hacen imposible la libre expresión de la emoción.

En 1911 Wassily Kandinsky expresa una idea que debía de estar en el aire cuando Lorca nació a la literatura: la «forma» debe surgir como «necesidad» de la «personalidad del artista». Recuérdese lo que dice el pintor alemán a propósito del músico Arnold Schoenberg:

> El no querer utilizar las formas habituales de lo bello le lleva a uno a admitir que son sagrados todos los procedimientos que le permiten expresar su personalidad. [20]

¿No sugiere algo parecido García Lorca en «Las reglas de la música» (1917)?

> Siempre que la obra exprese un estado de ánimo con suma expresión debemos callar ante ella.

Al emplear formas musicales en su prosa, Lorca no sólo señala su creencia en la mayor «expresividad» de la música; parece reclamar para la literatura, por los menos para *su* literatura, la misma libertad de que goza el músico.

> Y es que las reglas, en este arte de la música, son inútiles, sobre todo cuando se encuentran con hombres de temperamento genial, a la manera de Strauss... Y lo mismo ocurre con todas las artes y con la poesía. Llegó Rubén Darío «El Magnífico» y, a su vista, huyeron los sempiternos sonetistas de oficio que son académicos y tienen cruces, y huyeron aquellos de las odas a lo Quintana, y los que hacían poemas a lo Ercilla. Y él rompió todas las reglas...

A la luz de estas palabras, la «Sonata que es una fantasía» no admitiría un juicio puramente estético. Como las obras de Glinka, Debussy, Richard Strauss, Wagner o Ravel (tal como las entendía Lorca), «Sonata» intenta expresar el apasionamiento del autor. No se puede decir que sea un fracaso porque «nadie, absolutamente nadie, tiene el don divino de saber y comprender los estados de las almas». [21]

Cuando una obra rompe las reglas, decía Lorca, sólo cabe «inclinar la cabeza» ante ella. Las sonatas experimentales son los primeros pasos en el camino que lleva a «Vals en las ramas» (atrevido y logrado experimento en tiempo de vals) y a *Bodas de sangre.* Con el tiempo, Lorca dejará de utilizar las ideas musicales como metáforas (véase cualquier página de *Impresiones y paisajes)* o como simples acotaciones para crear un ambiente «romántico», y las hará parte esencial del texto. La música se convertirá en verdadera forma literaria, en factor genético. Una cantata de Bach (n.º 140, *«Wachet auf...»)* dará origen a la rica polifonía de una escena de *Bodas de sangre* (Acto II, Cuadro I: «Despierte la novia...»). [22] Francisco García Lorca señala aciertos anteriores: el «diálogo para cuatro instrumentos» de *El amor de Don Perlimplín* y el intento, en los *Títeres de Cachiporra,* de «crear el ritmo de la acción

[19] *Vid. Fernando Lázaro Carreter, «Sobre el género literario», en* Estudios de poética, *Madrid, 1979, pp. 116-119.*

[20] Über das Geistige in der Kunst, *cit. por Arnold Whittall, «Expressionism»,* The New Grove Dictionary of Music and Musicians, *ed. S. Sadie, t. VI, London, 1980, p. 233.*

[21] *«Las reglas»,* OC., *pp. 1146-47.*

[22] *Vid. C. Maurer, «Bach and* Bodas de sangre», *en prensa.*

mediante la palabra». [23] Los críticos de Lorca, tan atentos siempre a la tematología, han dado poca atención a sus innovaciones ante los géneros, y han pasado por alto uno de sus mayores logros artísticos. ¿Qué poeta europeo ha estado tan cerca de realizar el antiguo sueño de casar a la música con la literatura? Inclinemos, pues, la cabeza ante los monstruos que produce como adolescente: las sonatas experimentales, las canciones mazurkas en prosa, la meditación que imita un poema sinfónico [24] y caza «las modulaciones maravillosamente desquiciadas» de Debussy, los dramas irrepresentables, la *Historia vulgar* en cantos, el «Vals de Chopin» que es un diálogo. Y, después de tan larga digresión, volvamos a nuestro recorrido de la prosa.

Gran parte de los escritos no dramáticos del joven Lorca podrían clasificarse como «meditaciones». Se conservan dos series importantes que apenas se diferencian: los *Estados sentimentales* y las *Místicas*. Los cinco *Estados sentimentales* son, en su mayor parte, meditaciones sobre la vida anímica del autor en determinadas fechas; forman, pues, un diario íntimo, pronto abandonado. Las *Místicas* reflejan mayor voluntad de abstracción: son reflexiones sobre temas sociales (la iglesia católica, el patriotismo, la desigualdad económica) y filosóficos (Dios, el problema del mal, la muerte, el amor, la inspiración, la naturaleza). Aquí también confluyen diversas corrientes literarias; una de las más importantes sería la obra de Unamuno.

No es que Lorca hable con «acento» de Unamuno ni que intente utilizar sus procedimientos narrativos. Está muy lejos de ello. Es que Unamuno, como ensayista y poeta, ha revelado sus dudas íntimas sobre la existencia humana, ha hecho *públicas* sus quejas en contra de Dios y de la sociedad. Escribe Juan Marichal que los ensayos de Unamuno representan «la primera confesión de un español ante el mundo». [25] ¿No oiría Lorca su grito de «¡Adentro!»? ¿No sería Unamuno, para el joven «romántico», una imagen de sinceridad? En mayo de 1918 Lorca confiesa al poeta Adriano del Valle, a quien apenas conoce: «Sobre todo ando conmigo mismo, como el raro Peer Gynt con el fundidor... *mi yo quiero que sea*». [26] Tres meses más tarde se queja del «lago abrumador de la ramplonería»:

> Todo esto es sinceridad. ¡Plena sinceridad! Decir otra cosa fuera ridículo y grotesco. Me siento lleno de poesía, poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística. ¡Todo, todo! ¡Quiero ser todas las cosas! Bien sé que la aurora tiene llave escondida en bosques raros, pero yo la sabré encontrar. ¿Ha leído V. los últimos ensayos de Unamuno? Léalos; gozará extraordinariamente. [27]

Algunas de las *Místicas* están dirigidas, por lo menos en parte, a un «receptor» en segunda persona plural («Sois unos miserables políticos de mal...») [28] cuya presencia es tan notable que la prosa adquiere el carácter de un sermón. Otras páginas recuerdan las castas abiertas de Bécquer. Pero Lorca se hace sus preguntas a solas.

> ¿Porque la carne es el amor? No lo sé... Sólo puedo decir que mi corazón, si sangra es por eso, si mis ojos lloran es por eso [...] El Secreto de todo esto no lo ha explicado nadie... [29]

[23] *Obr. cit., p. 280 y sgtes. y 313-321.*

[24] *«Estado sentimental extraño». Ms. inédito, archivo FFGL. 8 hojas. 21.5 × 13.5 cm., numeradas 1-9. Firmado y fechado, 20 febrero 1917.*

[25] *Vid. «La originalidad de Unamuno en la literatura de confesión» en* Teoría e historia del ensayismo hispánico. *Madrid, 1984, p. 155.*

[26] E. *p. 18: subrayado mío. Es la primera carta que Lorca escribe a Adriano del Valle.*

[27] E. *p. 24. Corrijo ahora la fecha de esta carta. La respuesta de Adriano del Valle es de agosto de 1918 (archivo FFGL).*

[28] *«Mística en que se trata de Dios», descrito abajo.*

[29] *«El poema de la carne. Nostalgia olorosa y ensoñadora» (título tachado: Estado sentimental). Ms. inédito, archivo FFGL. 12 hojas. 18.5 × 13 cm, numeradas 2-12. 12ª: F. García Lorca Marzo 12 [¿1918?].*

En «Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia», el recuerdo becqueriano es más intenso. En la sección titulada «Tristitiae Rerum» [30] leemos lo siguiente:

Y los campos llenos de melancolía y de músicas calladas, y las casas viejas con sus escudos y sus claustros, y los conventos con sus almas en pena de amor carnal, y las mujeres caídas con sus matices chopinescos, y los niños que miran al infinito con sus ojos de castidad, y los viejos instrumentos de música sin que una mano les haga hablar, y las ruinas de civilizaciones pasadas acariciadas por los mimos de las yedras y el musgo, y la luna con su luz de dolorosa claridad, y el día y la noche y los cielos y una página de la Biblia... Mientras exista todo esto habrá muchos soñadores dolorosos y habrá quien llore de amor y habrá [quien] muera de tristeza y hastío y habrá languideces y habrá suspiros... y la civilización pasará sin manchar nuestros corazones.

En otras páginas, las más íntimas, el autor se dirige a Dios («Antes de hablar de ti me estremezco, Dios mío») [31] en la lejana tradición de las confesiones de San Agustín. Casi todas las místicas acaban con una oración en que el autor pide misericordia. No siempre invoca a Dios o a Jesús, sino que se arrodilla «ante la grandeza de espíritu de los hombres geniales». Sirva como ejemplo la letanía que pone fin a la «Mística que trata del dolor de pensar»:

Beethoven que moriste de amar, ten misericordia de mí. Chopin que moriste de pasión...[Victor] Hugo que moriste de grandeza... Juan de la Cruz que moriste de dulzura... Divino Antonio [de Padua] que moriste de sentimiento... Suave Rafael [Urbino] que moriste de tanto placer... Rubén Darío que moriste de sensualidad... Espíritus, el mío en la hora de la muerte sea con los vuestros para todos los siglos de los siglos». [32]

Otros santos de su temprana devoción son: Verlaine, Safo y Platón (que protagonizan un coloquio sobre el amor imposible), [32] Omar-al-Khayyam, Sócrates, Francisco de Asís, Santa Teresa de Jesús, Tolstoi, el Rey Salomón... Al final de la «Mística en que se habla de la inspiración» promete: «Y yo amaré lo mismo a Teresa que a Rubén, a Luis Góngora que al dios Pan».

Otra característica de estas prosas «meditativas» es el empleo, no muy frecuente en la obra posterior de Lorca, de elementos fantásticos. En algún caso «Mística de amor infinito y de abandono dulce») una visión inicial («el vuelo de los gavilanes y los cóndores, negros como entraña de bruja») conduce a una reflexión filosófica. Otras prosas («Mística de sensatez...») comienzan con la narración de un sueño. La «escena sangrienta» de «Mística del dolor humano» y el imaginario «cortejo báquico» de la «Mística en que se habla de la inspiración» pretenden rivalizar las visiones de Lautréamont y de Hugo.

En sus sueños también el autor es perseguido por ideales musicales. «Estado sentimental extraño» narra un sueño que tiene «incoherencias y modulaciones a lo Debussy que al resolverse producen color y tamblores de luz». Los colores —rosa, azul, gris, rojo (Ilusión, Verdad, Realidad, Vida, respectivamente) dialogan con el durmiente y, entre todos, ahuyentan al «negro murciélago del odio y del desamor».

Sería imposible, en el poco espacio que nos queda, resumir las ideas religiosas de las *Místicas*. Estas no describen un estado de unión con Dios, ni de contemplación pasiva, ni de quietud, como podría pensarse por el título, sino, al contrario, un estado de incesante conflicto. La vida del hombre, por lo menos la del hombre que Lorca llama «sublime» o «genial», es una lucha continua entre la duda y la fe, el espíritu y la carne, el bien y el mal,

[30] *De 1906 es* Tristitiae rerum *de Francisco Villaespesa. Los títulos de la prosa temprana de Lorca recuerdan, por lo general, a los de Villaespesa. Un poema de* Rapsodias *(1900-1901) lleva el título «Mística». Hay otro en* Canciones del camino *(1906).*

[31] *«Mística en que se trata de Dios», descrito más abajo.*

[32] *Omito, al copiar este párrafo, la repetición de la frase «ten misericordia de mí».*

[33] *«El poema de la carne...», ya citado.*

el amor divino y la mezquindad del hombre: psicomaquía en que el alma se defiende contra dos enemigos: 1) el Mundo (la «sociedad imbécil», indiferente a los bienes espirituales y al sufrimiento del individuo; la iglesia católica, cuyos sacerdotes, ciegos al misterio, profanan el evangelio amoroso de Jesucristo) y 2) la Carne, sobre todo la sexualidad, «eterna preocupación y la causa de los terribles males de la humanidad». [34] De estos conflictos quizás el más importante e intenso para el joven Lorca es el que enfrenta al individuo con la sociedad. Los hombres se dividen, según Lorca, en los que poseen alma y los que no la poseen. Los «espirituales», los «caballeros andantes del bien divino», los «dolorosos», los «románticos apasionados», los «inspirados» (términos que Lorca emplea indiscriminadamente) aman a lo Imposible y procuran defenderse, mediante el arte y la meditación, de «la sociedad injusta que destroza los grandes amores con sus zarpazos de risas, de desprecio y de impiedad». [35] Del dolor causado por amar a lo Imposible nace el arte, la sabiduría y la posibilidad de compenetrarse con el resto de la creación. En ciertos momentos el «romántico» conoce instantes agridulces en que se siente

una continuación de tarde violada y fuego... o una rama olorosa de alma de mujer [...] El amor triste e imposible al dar dolores desgarradores a los hombes les da en cambio amor a los demás [...] Y es que el dolor de amar a lejanos corazones imposîbles trae en nosotros una caridad sin lîmites y una comprensión tan intensa de la vida que tenemos llanto para todas las cosas que sufren. [36]

El estado «místico» que experimenta Lorca es el descubrimiento de su propia *simpatía*, en el sentido etimológico de la palabra. Sus primeras páginas proclaman ya lo que diría años más tarde: «un poeta es un hombre que está siempre ¡por todas las cosas! a punto de llorar».

Christopher Maurer

[34] *«Mística de amor infinito y de abandono dulce»*, *h.* 4.

[35] Ibid., *h.* 7.

[36] *«Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia»*, *h.* 2-3.

Apéndice

Las *Místicas*
(Manuscritos conservados en el archivo de la Fundación F.G.L.)

1.- **Meditación apasionada y sentimental.** 7 hojas, 21 × 15 cm., numeradas 2-7. 7^r F. García 10 de Abril [1917].

2.- **Mística que trata del dolor de pensar.** 11 hojas, 21 × 15 cm., numeradas 2-11. 8^r *A mi hermano (corazón de acero);* 9^r *Perfume de amargo;* 11^r Federico García Lorca 13 de abril [191]7 Noche.

3.- **Mística que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche.** 8 hojas, 21 × 15 cm., numeradas 2-8 ^{r} *Oración final.* En el verso de la h. 8, unos apuntes de Francisco García Lorca sobre el casamiento civil. Fecha probable: abril o mayo de 1917.

4.- **Mística de negrura y de ansia de santidad.** 10 hojas, 21 × 15 cm., numeradas 2-10. 7^r *Almas blancas;* 9^r *Oración a Jesús de Nazareth;* 10^r 5 de Mayo.

5.- **Mística que trata de la melancolía.** 11 hojas, 21 × 15 cm., numeradas 2-11. En el verso de algunas hojas, fragmentos de otras obras en prosa: [1 ^{v}] **Mística que trata de un amor ideal;** 2 ^{v} **Mística que trata de la superioridad del espíritu;** 3 ^{v} fragmento sin título que comienza: En el jardín todo era quietud y silencio cuando por una avenida de adelfas blancas y rojas apareció una mujer...; 4 ^{v} continuación de la prosa de 3 ^{v}; 5 ^{v} *Paisaje de oro y pasión* [una sola frase]; 11^r 10 de Mayo [1917].

6.- **Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca.** 12 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-12. 8^r *A modo de antífona irónica;* 9^r *Ansiedad de regeneración;* 11^r *Final;* 12^r *Como un ritornelo angustiado;* 12^r Federico García Lorca 16 de Mayo. 1917. En el verso de algunas hojas, fragmentos de otros escritos: 10 ^{v} historia de un «comediante de amores que anda hoy solo»; 9 ^{v} continuación de la misma historia; 11 ^{v} fragmento de una meditación sobre la hora del crepúsculo; 12 ^{v} *El crepúsculo.*

7.- **Mística de amor infinito y de abandono dulce.** 7 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-6. 6^r *Amor verdadero;* 7^r *Oración;* 7^r 21 de Mayo [1917] F. García Lorca.

8.- **Mística de sensatez, extravío y dudas crueles.** *Título tachado: «Mística de sueños de amor y de nostalgia gris». 7 hojas, 22 × 16.5 cm., numeradas 2-7.* 6^r *Finis;* 7^r *Antífona vulgar desafinada pero sincera;* 7^r 28 de Mayo F. García Lorca.

9.- **Mística en que se habla de la eterna mansión.** 5 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-8. 8^r Federico García Lorca. Probable fecha: mayo o junio de 1917.

10.- **Mística en que se trata del dolor que vendrá.** 5 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-5. 5 ^{r} *Final.* ¿Falta la hoja final? Probable fecha: junio de 1917.

11.- **Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia.** Título tachado: «Mística en que se cuenta la inspiración del» 10 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-10. 8^r *La verdad?;* 9^r *Meditación;* 9^r *Tristiciae* [sic] *Rerum;* 10^r *Final.* En el verso de la hoja 5, fragmento titulado *Minueto triste y blanco,* que continúa en 6 ^{v}. En el verso de la hoja 7, fragmento de **Mística que trata del perfume de una vieja pasión.** 10^r 17 de Junio de 1917 Noche Federico García Lorca.

12.- **Mística del dolor humano y de lo misterioso de las pasiones y de la sociedad horrible.** 11 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-11. 8^r *Lo imposible del olvido;* 10^r *Meditación sentimental;* 10^r *Escena sangrienta;* 11^r *Final;* 11^r Junio *23* madrugada de la víspera de San Juan 1917. Federico.

13.- **Mística doliente.** 7 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-7. 1^r *Otoño;* 5^r *Diálogo espiritual;* 7^r «El hombre blanco» *Final;* 7^r Federico García 6 de Octubre 1917. En [1 ^{v}], apuntes para *Fray Antonio.*

14.- **Mística de nuestro mundo interior desconocido.** 8 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-8. 7^r *Visión;* 8^r *Oración:* 8^r Federico García 11 de Octubre 1917.

15.- **Mística en que se trata de Dios.** 11 hojas, 22 × 16 cm., numeradas 2-11. [1^r] *Oración;* 6^r *Jaculatoria;* 7^r *Consideración amarguísima acerca de la idea* «de Dios» «de la religión» *en las ciudades y en*

los campos; 11 [r] *Final;* 11 [r] Noche de 15 de Octubre. 1917. Federico 1 año que salí hacia el bien de la literatura. En 4 [v] fragmento de **Mística. El hombre del traje blanco.**

16.- Mística del amor. 6 hojas, numeradas 2-6. 6[r] *Oración;* 6[r] Federico Octubre, tarde del 25, 1917.*

17.- [**Mística** sin título]. 6 hojas, 21 × 15 cm., numeradas 2-6. Probable fecha: 1917. Aunque se guarda en el archivo con las *Místicas,* se parece a las prosas tituladas *Estados sentimentales.*

Fragmentos

18. **Mística de luz** «de amistad y de amor» **infinita y de amor infinito.** Una hoja, sin numerar, 22.5 × 16 cm., En el verso, fragmento de otra pieza en prosa: ...frío atroz nos sentimos aturdidos y seguimos amando al cuerpo que vivió sin acordarse del alma...

19.- **Mística que trata de la superioridad del espíritu.** Ver núm. 5.

20.- **Mística que trata de un amor ideal.** Ver núm. 5.

21.- **Mística en que se trata de la soledad.** Fragmento en el verso de la primera hoja de la prosa juvenil titulado «El patriotismo».

22.- **Mística. El hombre del traje blanco.** Ver núm. 15.

23.- **Mística en que se trata del dolor de la forma.** Se copia un fragmento en el manuscrito de «Ensayo corto sobre el alma».

24.- **Mística que trata del freno puesto por [la] sociedad a la naturaleza de nuestros cuerpos y nuestras almas. Visión de juventud.** 6 hojas, 21.5 × 16, numeradas 2-5, 8. Faltan las hojas 6 y 7. No parece terminar en la 8. 5[r] «Plafon [sic] decorativo para el cerebro» *Meditación.* 8[r] *Plafon decorativo para el espíritu.*

25.- **Mística que trata del perfume de una vieja pasión.** Ver núm. 11.

* *Descrito por Martín, op. cit., p. 299. No he podido examinar el original.*



Textos inéditos

Estado sentimental*

El orden es quizá la verdad, pero mi espíritu lo odia y lo *exagera.* Yo no soy ordenado porque siempre tengo ideas nuevas y mi corazón cada hora del día tiene una distinta modulación sentimental. En las horas de la noche mi espíritu es esencia de voluptuosidad. En las horas del día mi alma es un ramo de flores pasionales con olores de mil cosas... Hay en mi alma temor porque los ordenados me odian y me empujan hacia lo vulgar... pero mi corazón y mi alma y mis sentimientos se rebelan y hacen que me aísle en mi círculo de amor. En las mañanas plomizas e hipnóticas siento gran pena porque el orden me empuja a lo absurdo, y oigo sonidos malolientes en vez de escuchar las músicas de la sierra y de los árboles... Yo ansío tener ideas grandes y salir de estas aguas de envidia e idiotez... Yo soy náufrago del amor doliente y quiero morir entre lagos de clavel... Yo soy todo de recuerdos amargos y por eso el futuro es mi ilusión grande. Como mi alma es inquieta y dolorida de amor, en mí el orden no puede anidar. El trabajo no me salva porque yo vivo de ensueños. La música me sostiene. Únicamente [me] salvaría el beso imposible... siento en mi alma un gran vacío que quizá no se llenará nunca... De mis ojos huyó aquella que los hacía brillar... De mis cabellos desaparecieron las huellas de las caricias. Mi boca se quedó helada. Mi alma está truncada. Yo no puedo tener orden porque soy esencia de inquietud. A mí me hicieron unas manos de hortensia y mi corazón se durmió de tanto dolor. A mí me besó una boca de engaño y mi cuerpo se quedó sin sangre... Ahora no puedo hacer cosa que tenga que cumplir y mi languidez es clara como luz de luna y vago siempre por olvidar. El orden es ahora mismo para mí como un pájaro negro con garras de acero y que es cárcel sombría para mi doliente corazón.

[«Mística» o «Estado sentimental» sin título]

¿Qué hay detrás de mí? ¿Qué tiene de muerte en vida mi alma?... ¿Por qué mi corazón siente más de lo humano? ¿Qué dos fantasmas, de agonía una y de vida otra, luchan en mi espíritu? No lo puedo explicar por estar mi alma encerrada en las oscuridades de un laberinto de espíritu. Mi vida y mi pensamiento luchan desesperadamente por arrancar el manto de impureza de mi corazón, pero mi cuerpo, lleno de sangre y de calor, se arroja sobre las llamaradas geniales de la pasión. La pasión devora mi corazón y me llena de tristeza y de melancolía infinita. La pasión es en mí algo que me da muerte y vida al mismo tiempo. Muerte al cuerpo y vida al espíritu. La pasión es en mí perfume eterno, y pasa una y llega otra y todas encuentran nido amoroso en mi corazón. Pero por encima de las pasiones está lo trágico y lo supremo en mi ser. Las pasiones son muertas todas por la gran pasión... Yo amo a las pasiones y las detesto porque mi espíritu es doble... El cuerpo es el ejecutante de las pasiones y muchas veces mi voluntad se despierta entre sus cadenas de sangre y me habla de castidades y de misticismos. El espíritu lo acompaña en su decir, pero el cuer-

* *De fecha desconocida. Escrito en las últimas siete hojas de la prosa titulada «El poema de mis recuerdos» (¿de principios de 1918?) en el archivo de la FFGL.*

po se yergue, el corazón se oprime, y la ola de sangre pasional ahoga a la voluntad y al espíritu... La carne de mi cuerpo tiene su gran amiga la fantasía, y entre las dos engendran mis penas y mis visiones de lo que no quisiera ser. Mi voluntad está muerta y por eso soy un náufrago en la pendiente escabrosa del amor. Mis ojos contemplan con ansia lo que no puede ser y mi cerebro es la víctima inmolada por lo imposible... Yo no me detengo ante [lo] prohibido, sino que me caigo en ello. Yo pienso en el pecado y al pensarlo lo deseo. Yo soy desilusión por no poder alcanzar lo que todo mi ser ansía. Unicamente me salvaría de estos pecados y de esta red de amor... lo imposible... En mí hay muchos problemas, casi todos sin resolución porque son problemas del corazón... ¿Qué tendrá mi corazón? ¿Por qué amará todo tan superficialmente? Unicamente en sus venas guarda lo imposible, pero esto tan sólo cuando hay luz de tarde y la música de Beethoven lo dice sangrando... Los amores que yo formo en otras almas los desprecian, contra mi espíritu y contra mi voluntad... pero manda la carne. Los amores despreciados de mi corazón son los que amo y los que nunca serán míos. Si fueran míos, si mis brazos tocaran sus carnes blancas y perfumadas, si mi boca de martirio bebiera la miel de sus bocas, el odio y el desprecio nacerían en mi alma y amaría a otros. Únicamente lo imposible lo amaría más porque su contacto sería luz y misticismo. Muchas veces mi corazón salta sobre el cuerpo y ama a las estrellas y a las flores, pero en seguida la sensualidad me envuelve en su luz roja. Cuánto daría porque lo que yo tengo que no es mío muriera y dejara vivir a mi espíritu que soy yo. Las acciones de mi cuerpo las contempla mi espíritu muy alto y soy dos durante el gran sacrificio del semen. Uno que mira al cielo incensado de azucenas y de jacinto, y otro que es todo fuego y carne que esparce muerta vida con perfume de verano y de clavel... ¡Cuándo terminará mi calvario carnal!... Pero yo siempre seré así porque la luz que da frialdad a mi cuerpo está lejos de mí. Esa luz es ojos y boca que nunca poseeré... Esa luz es hoy dulzura de otro corazón... Esa luz al no ser mía es mi oscuridad. Todo esto es lo que siento, aquella cosa que pueda sentir así en mi cuerpo y en mi alma. Todo esto es sinceridad de corazón y de espíritu... Todos los días soy lirio pasional y recuerdos dolientes. Todos los días mi cuerpo es más fuego y mi alma más alta... ¿Cuándo alcanzaré felicidad y amor de verdad? ... ¿Cuándo seré limpio de amor trágico y de corazón? ¿Cuándo amaré a lo que me ama?

Invocación

¡Jesús, Jesús! ¿Dónde caminas, Jesús? Perfúmame con tu aliento de amor. Jesús, mírame con tus ojos de infinito. Jesús, envuélveme en tus piedades y en tu corazón. Tú que eres todo luz y suavidades de ultratumba. Tú que eres todo pálido y humilde. Tú que eres lo supremo y el principio de todo. Sálvame y tócame con tu mano misericordiosa para que sea mi corazón lo que desea mi alma.

Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca...

Bajo el cálido color del atardecer de otoño, cuando las ramas son sueños de oro y las aguas son miel de plata y de menta, cuando la luz se muere diciendo pesares y los pianos cantan romanzas febriles, cuando todo es de tristeza pesada y profunda... hay algunas almas que murmuran desesperados de tener pasiones siempre y sin que se borren, y esas almas que sufren y rezan a lo desconocido vagan solas y sin consuelo posibles porque alcanzaron ver

al mundo en toda su locura y sinrazón. Los hombres que blancos espiritualmente de pecado, aunque están destrozados por la carne, que se hermanan con la naturaleza y son en ella como las esencias de las rosas, esos son los desconsolados y de ellos es el reino de la amargura... Los hombres que con el pecho pleno de amor a otro amor ideal se pasean por los campos mirando a las enigmáticas estrellas imposibles, esos son los extrahumanos y ellos alcanzarán la quizá única verdad... Esos espíritus altos y destrozados por las mentiras del corazón, esos aires de almas hechos hombres, no son de esta vida, sino de otra muy lejana y que nunca se sabrá. Malaventurados ellos porque no creen en la vida de su alma. Malaventurados ellos porque sufren persecuciones de la justicia humana sin creer en los cielos de Jesús. Malaventurados ellos porque maldicen de los hombres que son indefinidos. Malaventurados ellos porque nacieron grandes y geniales en un mundo de pequeñez. Malaventurados ellos porque sueñan con las estrellas. Malaventurados ellos porque no alcanzarán felicidad. Malaventurados ellos porque no tienen abnegación dulce y blanco sacrificio, pero bienaventurados de bienaventurados porque ellos se acercan al vaporoso y místico Nazareno. Les falta para ser Jesús la compasión a los hombres... Y así como Jesús no es de esta vida ellos no son tampoco... pero aquel que lo llena todo amó mucho... y perdonó... y ellos lo desprecian y a sí mismos, porque quizá vieron algo grande que callaron en un momento de compasión a la humanidad.

Llevan siempre los ojos cerrados y si pasa una mujer la miran y callan más áun que antes de hablar, y se llenan de amor sensual y de desprecio a los placeres dolorosos y temen y lloran y maldicen y son fuego y son nieve... Malaventurados, malaventurados hombres sublimes porque nunca alcanzarán felicidad... Tienen un cuerpo y además tienen un alma tan inmensa como el sol. En su cuerpo anidan los vicios, las tremendas pasiones, la locura de vivir, y sufren por el cuerpo, por sus lacras horribles, por los dolores intensos de su sangre y de su carne amoratada por el placer doloroso. En su alma no hay nada más que amor y sublimidad y no anida en su cuerpo sino que lo circunda, apoyándose en sus ojos, y sufren colosalmente por su alma porque lo ven todo, lo saben todo, miran las maldades, miran la hipocresía ruin, miran el amor muerto por la reunión ridícula y grotesca de los hombres, de la cual son parte inseparable, y al contemplar esto lo aman todo y lo odian todo y al creer consolarse, hermanándose con la naturaleza, son una masa suprema de dolor. Malaventurados, malaventurados, hombres sublimes, cuánto más os valdía ser como los demás. Malaventurados, malaventurados, espíritus de cielo, porque de vosotros es el reino de la amargura...

La mayor parte de los hombres tienen solamente el cuerpo que al morir es tierra o agua o flores, pero no tienen alma... En la tierra hay muy pocas almas y esas cuando se escapan del vaso que circundan (sic) forman una estrella que brilla en el cielo muy triste... No todos tienen alma... El amor puro y magnífico es el que forma las almas... No se puede en un momento pasajero y absurdo de placer y sin conciencia elevada formar un alma... No. Las almas las crea el amor entre dos seres... Por eso es así la vida y son así los hombres... Todos tienen pasiones, pensamientos, voluntad... pero no todo(s) tienen eso que no se sabe pero que existe en algunos para su desdicha y dolor... Nada más inmenso que el alma, pero nada más trágico y doliente... Para los hombres sin alma todo es alegría y contento. Tiene una solución de fin que esperan con esperanza, y así viven y pasan; pasan sin dejar huella. Pero los que son almas en todo encuentran sufrimiento y tristeza... Tristeza de los campos, tristeza del cuerpo, tristeza de ser, tristeza de pasado y de lejano porvenir, tristeza del amor... ¡Malaventurados, malaventurados, hombres sublimes, porque de vosotros es el reino de la trágica melancolía! Pero bienaventurados porque vosotros seréis llamados por una sociedad ideal hijos de Dios.. Si queréis soñar en imposibles y envolve(r) de angustias geniales mi-

rad a las estrellas y os acercaréis a esos hombres todo corazón... Mirando a esas luces tristes os contempláis como sois y si queréis fija(r)os en el aire que se pierde en lo que no puede expresarse, os contempláis más pequeños aún de lo que sois; y entonces inclinad las cabezas y no hablad sino llorad... llorad por vosotros y por vuestros hijos... El que poseyó la gran verdad lo dijo en su caminata de sangre: «Mujeres de Jesuralem, no llorad por mí, llorad por vosotros y por vuestros hijos...» pero fue en un momento de desfallecimiento, porque después siguió en su elevación y profecías admirables... Llorad, llorad todos, llorad de haber nacido, llorad de placer, llorad de amar... Pero no llorad: seríais malaventurados porque no creeríais que podríais alcanzar misericordia... Siempre que penséis en Dios, pensad en la inmensidad azul y en su inquietante grandeza, y os figuraréis a Dios... que nunca pudo ser hombre por (ser) nosotros demasiado pequeños... Cuando llega la noche con sus inquietudes, con sus desvelos, con sus misterios de sonido y de olor, si estáis solo y tenéis alma y os figuráis las estrellas que habrá detrás de estas estrellas que vemos y más y más y sin acabarse nunca, o tenéis ideas de Dios (palabra ilegible) y creador inconsciente que no juzga liviandades castigando ridículamente, o no tenéis idea de nada sino de una grandeza sin límites demasiado tremenda para hacer fantasías sobre su principio y su presente, y de una pequeñez humana tan dolorosa que os sumirá en angustias sin fin... y entonces si lloráis seréis malaventurados, porque no comprenderíais el porqué de la misericordia divina... Pero el mundo no piensa porque ya tiene solución, y si alguno en una noche callada y olorosa pasea solo con un amor imposible en su corazón, y mira al cielo hierático e inexpresivo, corre a esconderse en la ciudad o canta alegre huyendo de sus pensamientos, mientras después desprecia y ríe a los que sufren con su pensar. Todos se conforman con una idea mezquina de Dios. Todos ven al Dios materia y que tiene venganzas y cóleras y que castigará con dolores en el cuerpo que resucitará. Todos viven tranquilos en la creencia de una eternidad gozosa de jardín... y sin embargo son perversos y se matan y se roban y se odian y en el nombre de ese Dios que adoran se clavan puñales en el corazón... ¿Creen pues los hombres en Dios? Nadie tiene segura la vida eterna y por eso son así los hombres... Creen tan sólo en esa posibilidad, y por eso rezan. No por amor sino por miedo... Y huyen de sus propios pensamientos para esclavizarse a los ajenos... Pero los espirituales que ven, piensan y hacen pensar, esos serán hartos con el probable gozo de la muerte que ellos esperan con una azulada inquietud, porque creen hallar en ella felicidad para el cuerpo y libertad para el alma...

A modo de antífona irónica

Bienaventurados los que creen y los que no sienten grandezas en su corazón, porque ellos alcanzarán en la tierra la suave tranquilidad... Y en los caminos y en los oteros y en los valles umbrosos cantarán enamorados de Dios y de los cielos que ven con una pequeñez abrumàdora, y en los templos escucharán las voces de los hombres que cuentan sublimidades destrozadas en sus bocas y llorarán de felicidad... y en sus pensamientos estará todo velado por un halo misterioso que no conocen y no les preocupa no conocer... Bienaventurados sean ellos porque temen ante un arca de oro y pedrerías... y al perfume de pebeteros sacros inclinan sus cabezas sumisas y emocionadas ante una joya santa que luce en las manos de un sin espíritu...

Bienaventurados sean ellos porque creen tener a Dios en el pecho al mágico conjuro de unas palabras invocadoras dichas sin fe por un malvado... Bienaventurados sean los sensuales sin espíritu pero limpios de corazón que por un momento sensual creen haber ofendido a Dios y se arrodillan arrepentidos ante un sátiro que sonríe idiota envuelto en mantos de

castidad. Bienaventurados sean todos estos que sin conciencia de sus propios actos viven sometidos a una institución de perversos y sacrílegos (pues) de ellos es el reino de la suave tranquilidad... Pero malaventurados los hombres que saben y sienten la verdad porque de ellos es el reino de trágica melancolía... Y el mundo rodará siempre lo mismo hasta que se extinga en el infinito, y la eternidad será siempre por todos los siglos de los siglos. Amén.

Ansiedad de regeneración

Y al hombre más grande de todos, puesto que no era de esta vida, se le adoró. Primero con verdadero amor y beatitud. Después con frialdad. Ahora se le toma como motivo de política y de lucro... y (a) ese hombre, carne de martirio por la suprema tranquilidad de los hombres, y ese amor de amores y corazón de sol se le adora hipócritamente y todos los que lo aman en público lo olvidan después... Sus sacerdotes maltratan su nombre de luz y si alguno es bueno, no lo comprende y camina ciego... ¡Jesús, Jesús nazareno que llenaste al mundo de poesía!... ¿Qué es tu nombre en los labios de tus sacerdotes? ¡Jesús, Jesús! Con tu amparo de piedad, con tus doctrinas de amor se ha creado una sociedad de hombre(s) sombríos que tostaron herejes, y los tostarían ahora si pudieran, y que roban cautelosamente mientras se ríen de ti... ¡Jesús, Jesús! Con tu luz de castidad cubres a hombres prostituidos que tienen por norma la lujuria y la maldad. Jesús, Jesús, tu vida y tu eternidad la han cambiado esos hombres y a veces resultas (¡tú, con tu excelsitud!) ridículo. En tu cruz se hacen crímenes impúdicos y de tu clara religión han formado absurdos y mentiras. Tienes representantes que son más que tú y que los adoran cubiertos de esmeraldas y topacios mientras hay niños que se mueren de hambre y hombres desnudos que tienen sed de justicia... A ti y (a) tus apóstoles os desprecian porque despreciábais al dinero y a los avariciosos... Hoy tan sólo los ricos tienen salvación. ¡Jesús! ¡Jesús nazareno! Estos nuevos fariseos te han robado tu grandeza... Te representan irrisoriamente cubierto de oro y de riquezas y pasean tus retratos al son de ridículas trompetas por las calles de los pueblos, que se envuelven en negrirrojas nubes de humo trágico y aplanador... Te rezan inexpresivos y se conmueven de tu pasión por las caídas que diste y por los golpes que te dieron, sin que se espanten y caigan posternados al recordar el mar sin orillas de tu alma... Creen que estás en la hostia y sin embargo pecan y son malvados. Creen en tus ideas y, si encarnaras otra vez, el papa semidiós te excomulgaría por pecador y el juez te encarcelaría por vago y loco... ¡Jesús de Nazaret! Hijo de la dulce María y el viejo carpintero José... Haz que la estrella gigante de tu alma caiga sobre los templos irrisorios y los sacerdotes sarcásticos para que tu nombre quede en el mundo blanco y marmóreo rodeado de un sublime perfume de eternidad... Y entonces quizá brillará la caridad.

Final

Malaventurado yo, que tengo a ratos vanidad pueril. Malaventurado yo, que tengo un amor irrealizable que es muerte en mis noches sin fin. Malaventurado yo, que caminaré hacia el fin lleno de temores y de asechanzas de la carne. Malaventurado yo, que por todas partes encuentro bocas que me hablan de mis pasiones. Malaventurado yo, que sé en qué sitios descansaré. Malaventurado de malaventurados, que en mis noches sin fin sueño con un amor que es mi misma carne y que nunca conseguiré alcanzar...

Como un ritornelo angustiado

Ya es la alborada y va (a) clarear. Lo dicen los pájaros y las campanas. Otro día. ¡Jesús! Deja caer la estrella de tu alma sobre la mía para que sea contigo por toda una eternidad. La alborada comienza. Ya se ve clarear.

Fin.

Federico García Lorca

16 de mayo. 1917

(En el reverso de esta hoja final, en letra de Federico:) Muy bien. Dios.

(El comediante de amores*)

«Caballeros que pasáis por el camino de la vida, paraos y quienquiera que seáis, ricos o pobres, contentos o dichosos, enamorados o severos, escuchad la historia de una muchacha dulce y un estudiante místico que se murieron por no saber cómo amarse más. Caballeros enamorados o severos, no sigáis andando y contemplad este retablo al estilo del de Maese Pedro, que en él hallaréis muchas emociones y muchas enseñanzas. Caballeros enamorados o severos, si gustáis, dad una limosna; mi mano la recibirá humilde y agradecida, pero si no, aplaudid al menos a este comediante viejo que hoy camina solo con su corazón de pasado... Pero si no os paráis compradme al menos la historia, que ello os producirá un triste bienestar... Caballeros que pasáis por el camino de la vida, paraos y escuchad la voz de este comediante de amores que hoy anda solo con su corazón de pasado»... Así clamaba cansada un voz de tristeza antigua en la plaza ancha y achatada del lugar... Las gentes se acercaban para oírla y sonriendo despreciativas seguían a sus quehaceres. Unicamente un grupo abigarrado de chiquillos rodeaban al que decía aquella cansada y antigua cantinela. El hombre que esto cantaba era muy alto con los ojos hundidos y la boca pequeña y arrugada. Tenía unas melenas largas y anémicas y se vestía con un descompuesto traje de pana gris. En su mano irrisoriamente enjoyada se apoyaba el sostén del retablo que él explicaba con la otra. Era todo pálido y mustio y de cuando en cuando tosía muy débil mientras murmuraba cosas ininteligibles... Los chiquillos le miraban extrañados con los ojos abiertos estúpidamente y las comadres del pueblo le escuchaban con sonrisas incrédulas descansando sus brazos sobre los vientres abultados o cubriéndose el pecho con el delantal.

—¡Comadre! ¡Comadre! *Véngaste pacá,* que va *osté* a oír unos romances *mu* preciosos que dice este forastero. Niña, corre, que no te pierdas *naica* de lo que dice, y tú que tienes tan *güena* memoria, lo aprendes *pa* que luego se lo refieras a tu papá. ¡Ay! En el mundo qué coraje tengo de que no esté mi Toñico aquí...

Así el pueblo estaba alborotado y dichoso (...).

* *Fragmento sin fechar, escrito en el reverso de las hojas 9 y 10 de la «Mística en que se trata de una angustia suprema...».*

(Fragmentos sobre el crepúsculo*)

Al amparo de los muros de oro viejo de las viejas ciudades el alma encuentra reposo y tranquilidad envueltos en una especie de inquietud vaga y soñadora. Al amparo y cariño del sol en sus calles estrechas y miedosas se camina soñando en todo y en nada, y a veces es todo espíritu de castidades blancas... Luego, si se recuerda lo que es muerte al corazón y se asoman nuestros ojos a las claridades mortecinas del atardecer, y si se ven las casonas pesadas todas rosa y cristal, nuestra alma es otra alma y nuestro cuerpo es piedra negra besada por el sol... Yo en peregrinación amorosa pisé ciudades y ciudades, todas añosas y desmoronadas, con yerbazales vírgenes, con jaramagos plúmbeos, con sombras de cruces, y en todas ellas los crepúsculos son los momentos más angustiosos y más fieramente románticos... En ellos el silencio es de muerte tan único que se oye morir a la luz... Los soñadores, los apasionados, los melancólicos encontrarán una triste dulzura en su seno... y las ancianas ciudades los amarán y los harán sentir en sus olores y en su color.

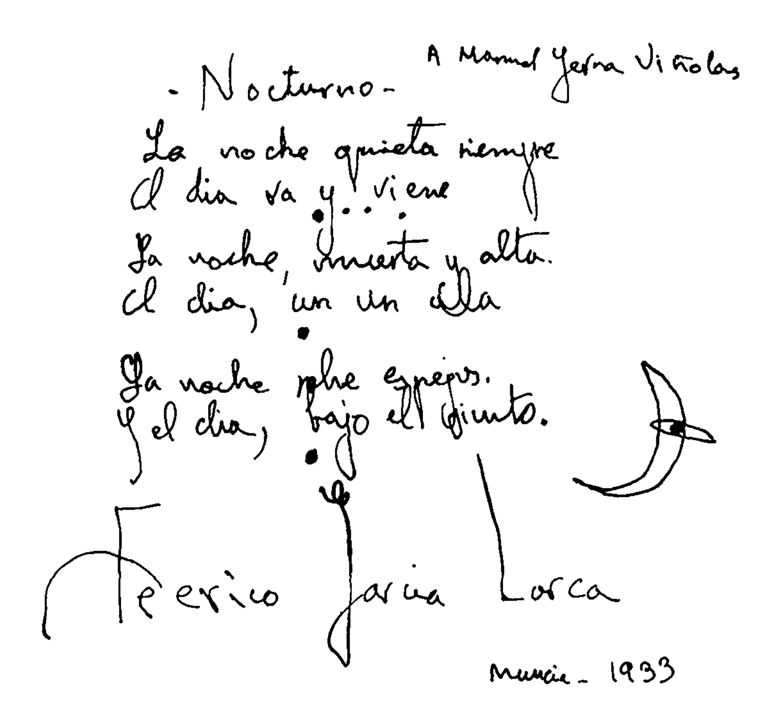
El crepúsculo

Como una luz de más allá
Víctor Hugo

De los campos sale un vaho meloso y apasionado que envuelve a la ciudad en nubes de olor (sic) rosa y trigo que ésta recibe con unción callada, como si se preparara para el momento supremo de la puesta del sol... Los mares rumorosos de espigas están quietos y las aguas tranquilas parecen miel de plata y de menta. Hay algo que zumba en los oídos muy extraño que rompe la campana con su clamor plomizo.

* *Estos fragmentos, de 1917 ó 1918, fueron escritos en el reverso de las hojas 11 y 12 de «Mística que trata de una angustia...» Se relacionan, como es obvio, con* Impresiones y paisajes.

Un inédito de Federico García Lorca


-Nocturno- A Manuel García Viñolas

La noche quieta siempre
el día va y viene
La noche, muerta y alta.
el día, con un ala
La noche sobre espejos.
y el día, bajo el viento.

Federico García Lorca

Murcia - 1933

El poema que presentamos, titulado *«Nocturno»*, está fechado en Murcia, en 1933, como consta en el manuscrito, y dedicado a Manuel García Viñolas, entonces periodista de *La Verdad*. Es una variante del que aparece en el libro *Canciones* (publicado en 1927), bajo la denominación de «Balanza», ofreciendo con respecto a éste diferentes innovaciones, aunque el texto esencial se mantiene.

Esta composición la escribió Federico, «como si la supiera de memoria» [1], en una templada noche del mes de enero, después de la representación en el Teatro Romea de *«La vida es sueño»*, dentro del séptimo itinerario de *La Barraca*. García Viñolas recuerda su entrevista con Lorca, y la extensa conversación que de ella se derivó, paseando durante varias horas a orillas del río Segura, frente al Hotel Victoria, donde se hospedaba el poeta. García Lorca le explicó con enorme entusiasmo, su proyecto de *Yerma* (que sería estrenada el 29 de diciembre de 1934, en el teatro Español) llegando casi a representar parte de los papeles de la protagonista y las lavanderas. «En medio de la noche, me recitó gran parte de esta obra. Su palabra era realmente seductora». También le dedicó un dibujo de rostros superpuestos, diciéndole «te voy a dar mi autorretrato» [2].

[1] *Conversación mantenida con Manuel Augusto García Viñolas, a quien agradecemos su información.*

[2] *Para una interpretación de este dibujo, integrado en la Exposición,* García Lorca, dibujante, *remitimos a María Clementa Millán,* Líneas de una biografía, *artículo publicado en el Catálogo de dicha exposición, dirigido por Mario Hernández.*

Esta variante del poema *«Balanza»* es, por tanto, muy posterior a la existente en la primera edición de *Canciones,* publicada en Málaga el 17 de mayo de 1927, como primer suplemento de la revista *Litoral.* «Hermosa y cuidada (pues puede decirse) primera edición de *Canciones,* en cuya cubierta de papel rosa, satinado, campeaban bajo el título las fechas de composición: 1921-1924» [3]. Esta edición iba a llevar una portada de Dalí, que «no llegó nunca», por lo que Prados y Altolaguirre decidieron publicarla sin ilustración alguna.

Con respecto a esta edición, el poema, titulado en 1933, *«Nocturno»,* presenta diferentes variaciones. En primer lugar, una cierta desviación de su contenido, que se refleja en el cambio de denominación aparecido en este último año. El poeta parece decidirse en 1933 por el carácter nocturno de la composición que, frente al día, constituyen esas dualidad de elementos, en los que se basa el título inicial de *«Balanza».* La noche aparece en el poema como sinónimo de muerte, «quieta siempre», «muerta y alta», «sobre espejos», mientras el día representa vida y movimiento, «va y viene», «con un ala», «bajo el viento». Esta contraposición se acentúa con la métrica utilizada, tres pareados constituidos, asimismo, por la citada dualidad noche-día.

Con la denominación de *«Balanza»*, existente en la edición de 1927, esta oposición adquiere movilidad, y también un cierto carácter lúdico, que nos podría recordar el poema de Gerardo Diego, *«Columpio»*, aparecido en su libro creacionista, *«Imagen»,* de 1922. Igualmente, en esta composición se establece una dualidad entre *«Flores del sí»* y *«Flores del no»* que, distanciadas en el verso, indican topográficamente el movimiento del *«Columpio»*, semejante al de la *«Balanza»* de Lorca.

Sin embargo, en 1933, aunque se mantiene el texto del poema, su nuevo título, *«Nocturno»*, hace desaparecer este elemento lúdico, sustituyéndolo por un carácter más profundo e intimista. Esta nueva significación la refuerza el autor al trazar, al lado del poema, una luna creciente con un ojo superpuesto que, de integrar esta nueva versión del poema en el libro *Canciones*, sería la única ilustración existente en la obra. Esta misma luna, aunque con el ojo integrado, y no superpuesto, aparece también en muchos de sus dibujos de esos años, como el de «AMOR NOVO», que regala en Buenos Aires a su amigo el poeta Salvador Novo, o el que encontramos en la dedicatoria del *Primer Romancero gitano,* a Adriano del Valle, fechada en Sevilla en 1935.

Además de estas variantes, el poema de 1933 ofrece, asimismo, otras innovaciones, como los gruesos puntos que separan los distintos pareados, los guiones que delimitan el título, o las comas que aparecen en los versos tercero, cuarto y sexto, separando las palabras noche y día de los elementos que completan su significación. En conjunto, las modificaciones, realizadas por García Lorca en 1933, reflejan una maduración del poema, tanto en su contenido, como en los signos de puntuación utilizados.

En nuestra conversación con García Viñolas, nos refirió, igualmente, la existencia de un óleo de Lorca, titulado *La Bestia,* y perdido en 1939. Firmado por el autor, representaba un ejército oscuro con cascos rojos, realizado en una papel de tamaño algo mayor a una cuartilla. Su recuperación tendría hoy una gran importancia, por lo insólito de su temática dentro de la obra dibujística de García Lorca.

María Clementa Millán

[3] *Mario Hernández. Introducción a* Canciones, *Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 22.*

Han pasado dos Poetas*

El español Federico García Lorca y el chileno Pablo Neruda, viajeros del mundo, regaron con su lirismo las calles de nuestra ciudad

Son familiares al público argentino los nombres de Federico García Lorca y Pablo Neruda. El primero, con sus obras teatrales, atrajo la atención de la crítica, provocando extraordinario entusiasmo; el segundo, con sus libros de versos, hizo que se le saludara como uno de los grandes poetas de América... Aves de paso (García Lorca ya ha partido y Neruda lo hará en breve), el cronista frecuentó la amistad de ambos y encontró en las entrevistas material interesantísimo para una nota... No es frecuente utilizar poetas para ello. Despierta más interés en las gentes una estrella de cine o una actriz, que a falta de mollera tienen garbo... Por eso mismo la crónica ofrece posibilidades de novedad en un género que ha dejado muy poco por decir.

Adolescencia de García Lorca

El lírico extraordinario que es autor de *Bodas de Sangre* no conoció la acidez de la miseria. Educado en la Ciudad Universitaria de Madrid, sus padres querían hacer de él un médico, un abogado, en una palabra, anteponer un «doctor» al nombre del vástago. Y éste, amando a los suyos, no supo resistirse. Comenzó los estudios secundarios, que no terminó, llevado por su vocación que lo arrastraba a la dramática, y de esos felices años de estudiantado, más que saber, le quedó un interesante anecdotario... La aventura del «taxi de respeto» es la más pintoresca de ese caudal...

Federico García Lorca y otro estudiante —hoy pintor de fama— habían gastado la mesada en menos de lo que canta un gallo... No podían aceptar esa situación hasta fines de mes, y resolvieron hacerse de medios vendiendo uno de los cuadros del pintor, con el señuelo de que se trataba de la obra maestra de un artista parisiense. En realidad, la tal obra eran varios trozos y colores mezclados al «tun tun»... Eligieron como «candidato» a un americano tan ignorante como vanidoso, y, después de marearlo a elogios, de hablarle de perspectiva, ritmo de color y otras cosas que enceguecen a los neófitos, lograron colocar el infundio en la respetable suma de doscientas cincuenta pesetas... Habían llegado hasta la casa del ingenuo comprador haciendo a pie el largo trayecto que separaba la misma de la Ciudad Universitaria, y resolvieron efectuar el viaje de regreso en un todo de acuerdo a la fortuna lograda de tan fácil manera. Alquilaron dos «taxis»: el primero lo ocupaban ambos fumando sendos habanos; el segundo, seguía detrás, vacío...

* *Aparecido en* El Suplemento. Primer Magazine argentino, *año XV, n.º 562, Buenos Aires, 25 abril 1934. Se reproduce por gentileza de don Antonio Carrizo.*

— *¿Y para qué ese taxi, Federico?* —interrogué cuando me relataba este interesante hecho...

—*El segundo taxi era un «taxi de respeto»* —repuso el poeta—. *Y alcanzó tanto éxito nuestra idea, que por muchos meses, los muchachos que andaban «con blanca» no viajaron de otra manera, ante el asombro de la población y de los conductores de los automóviles, que los tomaban por locos o por ebrios...*

El eterno vagabundo

— *Tu también tendrás algo que contar* —dije a Pablo Neruda, que escuchaba la conversación...

(Neruda —preciso es que lo explique— pese a su juventud, ha recorrido el mundo como funcionario consular chileno. La India y el Africa las conoce palmo a palmo. En la isla de Java contrajo matrimonio con una niña del lugar, que lo acompaña desde entonces en su vagabundaje, aclimatándose de inmediato a todos los lugares sin perder un ápice de su personalidad. Aprende en cada país el idioma vernáculo, y así se ha hecho una consumada políglota).

—*Cuenta lo que te ocurrió con el príncipe indio* —expresó García Lorca—.

—*Pues* —comenzó Neruda— *yo era soltero aún... En una de mis correrías por Ceylán, en una taberna, encontré a un hombre vestido a la usanza del país, con quien entablé amistad... Pronto intimamos... Nada acerca tanto a las gentes como el alcohol... Me contó su historia... Era un príncipe indio, fugado de su tierra por algo que no hace al caso. Le ofrecí mi vivienda, que aceptó de inmediato... Llegado que hubimos a mi hogar, se puso uno de mis piyamas, y sin decir palabra, acostóse a dormir sobre mi cama. Yo, a mi vez, tuve que reposar sobre un sofá... Al día siguiente el sirviente nos trajo el desayuno... Esperé que terminado éste mi huésped se levantara... No hubo manera de llevarlo a dar un paseo... Así se pasó en el lecho, sin levantarse, cinco días... Ya la visita me resultaba terriblemente molesta... Quise sitiarlo por hambre y sólo provoqué sus quejas:*

—¡Esa es la hospitalidad de los occidentales! ¡Así acogen ustedes a sus huéspedes!

Le hice ver que no tenía otra cama ni espacio para colocar otra, aunque la hubiese tenido. Me repuso sentenciosamente:

—Mi mejor cama, mis mejores amigos, mis mejores vinos son para mi huésped... Sus deseos son órdenes, y siendo príncipe, soy para él, el último de los esclavos...

No me convenció la sentencia y al décimo día conseguí, entregándole una libra esterlina, «que dejara de ser mi huésped».

Y la verdad —prosiguió Neruda— *me ha quedado un remordimiento terrible. ¿Habré procedido bien obligándole a partir?*

—No creo que haya lugar a dudas —afirmé.

—*Yo no tengo esa seguridad... En Oriente, las cosas se miran de distinta manera... y todo lo que se hace por un huésped es poco... En una ocasión, doce extranjeros fuimos huéspedes de un sultán de Abd el Dirah. Nos alojó en su enorme palacio... Celebrando una festividad religiosa, se había organizado un gran baile... No menos de doscientas danzarinas, levemente cubiertas de velos, daban los pasos sagrados... Comenzaron apoyando levemente los pies contra el suelo, retardando los movimientos... Poco a poco, sus pasos fuéronse apresurando, todo ello al ritmo de tamboriles invisibles que, como golpeados por palos demoníacos, aceleraron su son llegando a ser una música frenética. Las bailarinas estaban en paroxismo... Se agitaban con velocidad imposible. Y luego, poco a poco, disminuyeon la fuerza de sus*

movimientos y, alejándose lentamente, desaparecieron de nuestra vista, a la vez que el tañido de los tambores se dejaba de percibir... Todos los visitantes fuimos obsequiados con raros presentes, como recuerdo de la fiesta. Uno de mis amigos tuvo la mala suerte de resbalar por la escalinata y se fracturó la pierna. El sultán no lo conocía... Más que invitado de él, era acompañante mío... Y, sin embargo, por su simple condición de huésped, estuvo seis largos meses alojado en el palacio, atendido por lo mejores médicos y sin que no viera uno de sus solos deseos insatisfecho... ¿Un occidental hubiese hecho lo mismo por un desconocido, al que, terminada la curación, no volvería a ver en su vida?

Saudade de Buenos Aires

La entrevista se celebraba en la casa de Neruda, en vísperas de la partida para España de García Lorca.

—*Pues, hijo* —exclamó el último de los nombrados—, *¡que se me hace duro alejarme de Buenos Aires!... He andado meses por Nueva York, y, al partir, lo hacía casi contento... ¡Vería a mis queridos amigos de Madrid de mi corazón!... Ahora, con ansias de estar entre los míos, me parece que dejo algo de mí en esta ciudad bruja. En poco tiempo he hecho amigos que me parecen de años... Aquí está Pablo, que es para mí más que un hermano, y a quien hasta hace pocos meses sólo conocía por su magníficos versos... El público argentino ha sido generoso conmigo y con mis obras...Además, en cada casa, en cada calle, en cada paseo, dejo un recuerdo mío...*

(Y García Lorca, con su aspecto de muchachito, se echó a llorar. Todos comprendimos la razón de sus lágrimas y las justificamos... Un silencio penoso nos envolvió, hasta que Neruda, con excelente criterio y oportunidad, dio término a la situación.)

Mira, Chas de Cruz, estas fotos de la India —dijo, alcanzándome un grueso álbum...

Ciudades misteriosas y legendarias, gentes exóticas, que sólo se conocen a través de los relatos de viajes o por la generosa perspectiva del cinematógrafo... ¡Cuántos recuerdos no traerían las misma a mi ilustra colega, el explorador capitán Wilcox! Sólo el respeto que infunde su profunda versación en la materia, y la celosa vigilancia de su especialidad, me impidieron extender la entrevista... Hubiese sido invadir jurisdicciones ajenas.

Viajeros del mundo

García Lorca se despidió de nosotros con un «hasta luego» triste y emocionado. Recién lo volveríamos a ver en el puerto.

—*Odio las despedidas... Me rompen el corazón.* —exclamó—. *Por favor, mañana, en el barco, estaréis todos alegres.. Haremos de cuenta que me voy al Tigre, que nos volveremos a ver al otro día...*

Un poeta visto por otro poeta

— *Federico es un niño* —expresó Neruda—. *Un niño grande. Todo lo hace a impulsos de su generosidad, de su impulsividad, de su corazón... Se emociona como una criatura y ríe como un infante. Y, sin embargo... ¡cuán profunda es su obra! En «Bodas de sangre», canto desgarrador al amor maternal; en «Yerma», de la que conozco sólo dos actos, aborda el tema de la infecundidad con una penetración y un vigor dramático que lo acercan a las fuerzas primitivas de la naturaleza; en «La zapatera prodigiosa» es cáustico, irónico y lírico... Cada*

una de sus obras es de distinto tenor... El mundo resulta chico para sus concepciones. Y en la vida, en esa personalidad que demuestra a las gentes, es un niño, un ser frívolo, a quien encanta la sencillez y que es camarada ideal para inofensivas francachelas... Su personalidad es tan subyugante, la fuerza de su técnica tan potente, que ha renovado arcaicos principios del teatro, iniciando su resurgimiento...

—¿No te excedes en el elogio?

—De ninguna manera... García Lorca es el mejor, el más personal de los autores dramáticos de habla hispana de la actualidad. Y si ahora, que sólo tiene treinta años, se hace acreedor a tal ditirambo, ¿qué no será cuando madure más? Su talento llega a los límites del genio...

(Los artistas son poco generosos para calificarse entre sí. Pablo Neruda es una verdadera excepción).

El dolor de partir

—Yo ya me he acostumbrado a las partidas... Para mí no existe el adiós... Todo es un «hasta luego» cordial... Lo he dicho a amigos que dejé en lugares remotos, en ciudades que, posiblemente, nunca más volveré a ver... Pero, ¿a qué las despedidas? «Partir es morir un poco», ¿no es verdad? Es morir... y matar un poco... Mejor es el «so long», el «hasta luego», el «au revoir»... Todos los idiomas la registran, y en todos los idiomas es más dulce que el adiós... Adiós es una palabra que debería borrarse de los vocabularios...

(Neruda quería esconder con sus palabras la pena que le causaba la partida en Federico García Lorca. Pretendía engañarse a sí mismo. Y no lo conseguía...)

Dos poetas en Buenos Aires

Por Buenos Aires, ciudad que cuenta con magníficos poetas, han pasado dos poetas... Han dejado la savia tonificante de sus versos y de su simpatía... Han regado las calles de Buenos Aires con su lirismo. Contra la nerviosidad febril de la urbe enceguecida en el duro «struggle for life», se han unido a los pescadores de sombras criollos y han encontrado en el conjunto el Tipperary... Que, según el bello poema de Agustín Remón, nada hay mejor que lograr la ilusión de libertad, que pintar de color de cielo las paredes de la celda...

Chas de Cruz

Un probable artículo de Lorca sobre Omar Jayyam

Omar Jayyam ejerció, indudablemente, una potente influencia sobre el joven Lorca. En los primeros versos del primer poema del granadino (según su hermano Francisco) —se trata de la composición «Canción. Ensueño y confusión», fechada 29 de junio de 1917 [1]— ya aparece una alusión al férvido cantor del vino y del placer del momento:

> Fue una noche plena de lujuria
> Noche de oro en Oriente ancestral
> Noche de besos, de luz y caricias
> Noche encarnada de tul pasional
> Sobre tu cuerpo había penas y rosas
> Tus ojos eran la muerte y el mar
> ¡Tu boca! Tus labios. Tu nuca. Tu cuello
> Y yo como la sombra de un antiguo Omar [2]...

En otro poema de la *juvenilia,* aún inédito, «La gran balada del vino«, fechada 14 de marzo de 1918, Lorca apostrofa, a lo largo de 236 versos, a los «pálidos bebedores de la sangre divina» y les recomienda que oigan atentamente la «canción de neblina» que llora Omar Jayyam en la lejanía [3], mientras, en la prosa, también inédita, «Mística en que se trata del dolor que vendrá», casi seguramente del año 1917, encontramos acerca del autor de las Rubaiyyat el siguiente comentario: «Toda la eternidad es un dolor. Por eso resalta sobre la historia de los mundos la maravillosa copa de Omar-al-Khayyam y de sus espíritus amigos, sostenida por las admirables manos del gran borracho del vino doloroso». [4]

Como se sabe, en su conferencia de 1922 sobre el «cante jondo», Lorca encuentra una «gran afinidad», en su forma de tratar el tema del vino, entre los siguiriyeros andaluces y los poetas orientales. «Cantan ambos grupos —asegura— el vino claro, el vino quitapenas que recuerda a los labios de las muchachas, el vino alegre, tan lejos del espantoso vino Baudelairiano», [5] Y luego cita una copla en la cual ve personificados «a todos los verdaderos poetas andaluces»:

> Yo me llamo Curro Pulla
> por la tierra y por el mar;
> y en la puerta de la tasca
> la piedra fundamental.

[1] *Francisco García Lorca.* Federico y su mundo, *edición y prólogo de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 2a. ed., 1981, p. 162.*

[2] *El poema se reproduce completo en el apéndice documental a la tesis doctoral de Eutimio Martín,* Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la «juvenilia» inédita, *Université de Montpellier Paul Valéry, 1984, de donde lo tomamos para incluirlo en nuestra biografía* Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929). *Grijalbo, Barcelona, 1985, pp. 215-217.*

[3] *Eutimio Martín,* op. cit.

[4] Ibid.

[5] *Federico García Lorca,* Obras completas. *Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, 2 vols., Aguilar, Madrid, 20a. ed., 1978. Esta cita, II, p. 1022.*

Estos versos, en opinión de Lorca, «constituyen el mayor elogio del vino que se oye en los cantares de este Curro Pulla». Y sigue el conferenciante:

> Como el maravilloso Omar Kayyam sabía aquello de
>
> Se acabará mi querer,
> se acabará mi llorar,
> se acabará mi tormento
> y todo se acabará.
>
> Coloca sobre su frente la corona de rosas del instante y mirando en el vaso lleno de néctar, ve correrse una estrella en el fondo... Y como el grandioso lírico de Nishapur, siente a la vida como un tablero de ajedrez. [6].

Gracias a Manuel Fernández-Montesinos García, sobrino del poeta, tenemos detalles del ejemplar de Omar Jayyam manejado por Lorca. [7] Se trata de la segunda edición, corregida y ampliada, de la traducción del argentino Carlos Muzzio Sáenz-Peña, con prólogo de Rubén Darío, prefacio de Alvaro Melián Lafinur, ilustraciones de G. López Naguil e introducción del traductor. El libro fue editado por Francisco Beltrán, Libería Española y Extranjera, Príncipe 16, Madrid, y, según el colofón, se imprimió en 1916. La hoja de título lleva la firma «F. García» y, debajo de esta, la fecha: «Noviembre - 1917./ 23.» La portada ostenta un sello de la librería Prieto de Granada, donde tenía cuenta el poeta, y puede suponerse que la fecha corresponde a la de compra.

Manuel Fernández-Montesinos ha indicado que el poeta destacó a lápiz, en su ejemplar del libro, los siguientes rubaiyatin:

> N.º XII: «Dame vino entonces, ese remedio para mi corazón herido, buen compañero para aquellos a quienes el amor ha engañado; mi espíritu prefiere la embriaguez y sus mentiras a la bóveda del cielo, que es simplemente el cráneo del mundo».
>
> N.º XX: «Tanta generosidad, al empezar, tanta ternura ¿por qué? El haberme regalado con deleites y caricias ¿por qué? Pero ahora tu único deseo es desgarrar mi corazón ¿Qué te hice yo? Otra vez aún... ¿por qué?
>
> N.º XXVIII: «Aquello que la pluma escribió no se cambiará jamás: desolarse es caer en una profunda tristeza, pues, sufriendo, ni aún se añade una gota más a la angustia».
>
> N.º LIII: «Unas gotas de vino rubí, un pedazo de pan, un libro de versos... y tú, en un lugar solitario, vale más ¡mucho más! que el imperio de un Sultán».
>
> N.º LIV: «¡Ay de aquellos corazones donde la pasión no existe! Que no sienten el hechizo del amor, que es la alegría de la juventud. El día de tu existencia que pasas sin amar es el más inútil de tu vida».
>
> N.º LVIII: «Y no huyáis del vino, pues con él desaparecen las preocupaciones de las sesenta y dos sectas. Id en busca del alquimista que con un trago transformara en oro el tosco hierro de vuestra vida».
>
> N.º LXVIII: «Mi venida no fue de ningún beneficio para la esfera celeste; mi partida no disminuirá su belleza ni esplendor, y sin embargo, jamás he sabido el porqué de esa venida ni el porqué de esa partida».
>
> N.º LXX: «Jamás he pensado que el cielo fuese un lugar de reposo; tanto he llorado, que mis lágrimas han apagado mis ojos; y el infierno no es sino leve chispa comparado a las angustias de mi alma».
>
> N.º CXI: «Sabe que de tu alma serás separado y que pasarás detrás de la cortina que guarda los secretos de Dios. Sé feliz... tú no sabes de dónde has venido... ¡bebe vino!... tú no sabes a dónde irás».

Creemos de interés señalar que, de los nueve rubaiyatin destacados por Federico —y cuya

[6] Ibid.

[7] *Manuel Fernández-Montesinos García.* Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca (catálogo y estudio), *tesina para la licenciatura presentada en la Universidad Complutense, Madrid, 13 de septiembre de 1985. Le agradecemos al Sr. Fernández-Montesinos el haber puesto a nuestra disposición esta muy importante contribución a los estudios lorquianos. Hay en la Biblioteca Nacional, Madrid, un ejemplar de la misma edición de Omar Jayyam, signatura 1/75850».*

temática se vincula estrechamente con la de la *juvenilia* lorquiana—, tres son citados por Rubén en su prólogo a la edición de Omar Jayyam en posesión del granadino, prólogo que apareció por vez primera, según nota añadida al final del mismo, en *La Nación,* de Buenos Aires, en 21 de agosto de 1914.

Lorca tenía con algunos colaboradores de la efímera revista decenal granadina *Letras* (octubre 1917-marzo 1918) una relación amistosa —con, por ejemplo, José María Guarnido, Constantino Ruiz Carnero e Ismael González de la Serna— y allí publicaría dos artículos: «Impresiones de viaje: Santiago» (10 de diciembre de 1917) y «Impresiones de viaje. II. Baeza: la ciudad» (30 de diciembre de 1917), recogidos por nosotros y el primero de los cuales en las *Obras completas* de Aguilar. Desde hacia tiempo, antes de conocer el estudio de Manuel Fernández-Montesinos, nos había parecido probable que el artículo aparecido el 30 de octubre de 1917 en *Letras*, titulado «Comentarios a Omar Kayyam» y firmado «Abu-Abd-Alah», fuera también de Lorca, sugiriendo tal autoría, además del estilo y contenido del escrito, la dedicatoria del mismo («Para mi querido amigo Lorenzo Martínez Fuset»), que recuerda la del capítulo «Albayzin» de *Impresiones y paisajes:* «Lorenzo Martínez Fuset, gran amigo y compañero».[8] Martínez Fuset fue, en estas fechas, fervoroso admirador de Lorca, a quien había conocido en Baeza en 1916 y enredado en las mallas de una copiosa relación epistolar.[9]

Hoy, a la luz de la *juvenilia* inédita del poeta (que hemos podido leer gracias a la tesis de Eutimio Martín, que la incluye en apéndice), así como a la del ejemplar de Omar Jayyam que manejaba Lorca, parece mucho más fundada la adscripción a Federico de este artículo sobre el poeta oriental. Habría que subrayar, además, que el anónimo autor de los «Comentarios a Omar Kayyan» conocía indudablemente la edición de que vamos hablando. Al final de su trabajo dice, dirigiéndose al autor de los Rubaiyyat: «Eres un poeta egregio, como te llama Rubén, que estas muy lejos de la multitud». Rubén había escrito en su prólogo: «Quien no haya gustado de otras traducciones o versiones del maravilloso mago Omar-al-Khayyam, podrá tener en las páginas de este libro una excelente lectura del poema original del *egregio astrónomo y poeta de la India*» (el subrayado es mío). Hasta que no se publique dicha *juvenilia* no será posible hacer la metódica comparación estilística y conceptual necesaria para fundamentar nuestra hipótesis, aunque cualquier conocedor del primer Lorca ya publicado tiene hoy un material considerable con el cual trabajar en este sentido. He aquí, sin más, el artículo que nos ocupa.

Ian Gibson

[8] Obras completas *(véase nota 5), I, p. 911.*

[9] *Inédita. Las cartas de Lorca a Martínez Fuset se han perdido, según la familia de éste (véase nuestra biografía del poeta, I, p. 118), pero las de Fuset al poeta se encuentran en el archivo de la Fundación García Lorca. Serán publicadas próximamente por el profesor Christopher Maurer, con toda la demás correspondencia dirigida a Lorca.*

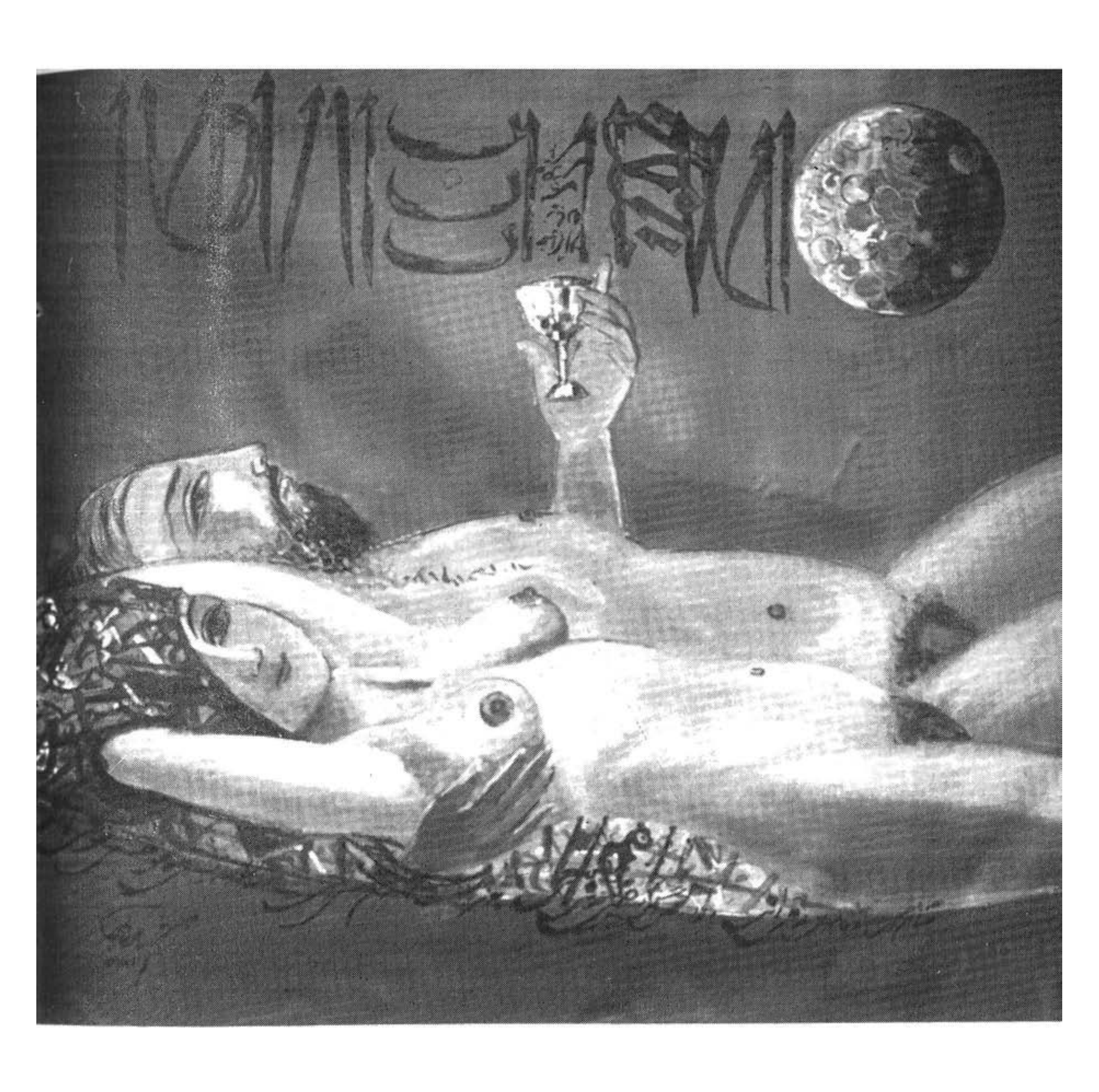
Comentarios a Omar Kayyam

Para mi querido amigo
Lorenzo Martínez Fuset

Ayer, un sol se abrió delante de mis ojos. Medité sobre el presente. El pasado es la maravilla de la muerte. El porvenir, ¡ah!, el porvenir. Amor y dolor sobre el cristal de lo increado. Oïd la voz de Isaías, el divino meloso del consuelo. El león comerá paja como el buey, y el lobo besará al cordero. Pero la vida es el presente. ¿Qué nos importa lo que pasó y lo que vendrá? ¿Cuándo lloramos? Ahora. ¿Cuándo gozamos? Ahora. ¿Cuándo morimos? Ahora. ¡Ah, magnífico y lejano Omar Kayyam que quisiste ser piedra preciosa en el vino de tu espíritu! ¡Ah, brumoso mago de la indecisión dolorosa y agradable! ¿Qué miraste en el vino? ¿Qué mundo interior vivías al amarlo? Indudablemente tu panteísmo religioso manaba de tu infinita contemplación de las cosas. Todas las cosas tienen alma si logran producirnos emoción. El vino posee en sus colores aristocráticos un alma de verdad y de amor. Si hay negruras por los fondos de la noche, el vino las borrará. Omar, el místico de la vaguedad, penetró en los secretos ocultos del vino más que ningún otro hombre, supo ver la belleza de la borrachera de espíritu y licor... y lo contaba fastuoso. En el campo, sobre el césped, tomad el vino de rubí, escanciado por la amada. Y dice que pensaba en el cielo...

Cuando poseemos alma grande —cosa tan desusada en nuestros días— y podemos sobreponerla a toda bajeza de la carne, si se *[falta palabra]* su espíritu divino, si tomamos vino, sentimos dentro de nuestra alma los efluvios del amor, del amor gigante, del amor hacia nada y hacia todo. Y aquel momento estaremos llenos de belleza. La belleza es un instante. El vino escanciado en las copas de nuestros corazones y modulado en las escalas maravillosas de nuestros sentimientos, nos da seguramente la visión exacta de nuestro existir. ¡Amor! Mucho amor. Respeto de todas las posicions de existencia. ¿Qué importa que unos hombres clamen los castigos eternos, además del castigo de vivir? ¿Qué importa que nos atropellen las ideas? Si pudiéramos contemplarnos en nuestras intimidades, quizá nos amaríamos todos. Pero existen desgraciadamente las posiciones de filosofía. Los hombres al nacer, ya están escritos en cualquiera de ellas, y siguen la mayoría hasta la muerte, defendiéndolas sin saber lo que defienden. ¿Dónde está la verdad? ¿Que encierra en sí la maltratada pasión de la fe? Y nacen los odios y los desamores, y la muerte. Y llegan los hombres a destruirse unos a otros en contra de sus mismas creencias. ¡Ah, si a todos ellos en la noche de sus pesares les hablara al oído el espíritu del por qué! Seguramente escanciarían todos el vino de su amor en la copa de la humanidad. ¿Por qué el castigo de la eternidad con toda esta desolación de nuestros sufrimientos? ¡Divino y espiritual Omar de Nishapur, tú viste a los hombres luchando amarrados con el ayer y el mañana y clamaste el triunfo de hoy! Tú contemplaste al mundo con su mar de confusión y dijiste admirable: «¡Hoy! ¡Hoy! traedme vino y los labios de la amada. Las rosas son las flores de las flores, en ellas está el vino de perfume. Hoy, hoy. Ya viene la noche pero enciendo mi antorcha de vino y de pasión». Y eras el que viste la abrumadora verdad de hoy. ¡Cómo no, majestuoso visionario del color del rubí! Hoy es la vida. Los años son hoy. El pasado es el hoy muerto. El porvenir es el hoy que vendrá. Siempre estamos en el hoy.

¡Magnífico oriental con esplendor de luna! ¡No ves que los hombres no podemos concebir la eternidad por la eternidad? Cuando pensamos en la gloria del alma, lo hacemos adivinando su hoy eterno. Cuando aspiramos a la inmortalidad, lo hacemos por el hoy que su pensamiento nos produce. Lo único grande que poseemos los hombres es la imaginación y ella es la que produce en nosotros el consuelo por el hoy eterno. El hombre es siempre un presente. ¡Ah, infinito borracho de placer sereno! Adivinaste en el vino su presente de amor y bruma crepuscular. ¡Ah, rarísimo aspirador de los perfumes de las nubes! Viste las



Khayyám en reposo. Oleo del artista Nasser Ovissi

cabalgatas de las filosofías y abriste la puerta dorada de tu hoy infinito. Tú le diste su verdadero sentido al vino. Tu pueblo, el más genial de todos precisamente por ser hijo de la imaginación espléndida, tiene prohibido tragar las copas del licor mortal.

Mahoma fue un maravilloso genio que supo leer vuestros corazones. Y así como inventó la eterna bienaventuranza de la carne para que lo amarais por encima de todas las cosas, os prohibió el vino para que lo aborrecierais con toda vuestra alma. El sabía que el vino es el gran destructor de sistemas religiosos... y más caía en vuestros pechos, tan pasionales, tan ardientes, tan desbordados... Desde luego todo esto se ha de considerar como el vino obrando sobre espíritus... porque el vino sobre la carne... no tiene razón de ser.

Baudelaire llama al vino el segundo hijo del Sol. Tú, Omar Kayyam, lo llamas lo único, lo verdadero... Los poetas aman al vino por el vino. Tú por el vino te amas a tí... seguramente, y tú mismo lo dices en tus lamentaciones. El pueblo fanático te despreciaba, pero llorabas en la borrachera: «¿qué hago yo?» Eso es. «¿Qué hago yo?», claman los quijotes que recorren los caminos, sin aventuras porque el desprecio de los demás las quitó. «¿Qué hago yo?», gritan los feos, los que nacieron deformes y espantosos, pero con alma superior. «¿Qué hago yo?», aúllan las cárceles a una sola voz. «¿Qué hago yo?», suspiran los idiotas y los débiles. «¿Qué hacemos nosotros?», exclaman los pueblos al destrozarse. Por el fondo llegó la tramoya, los sistemas, los sentimentalismos y tú, Omar Kayyan, pecador de espiritualidad, dijiste: —¡Vino! ¡Vino!... y entraste en un reino superior. ¡Oh maravilloso oriental con resplandor de luna! En las profundidades de nuestros pensamientos te quisiéramos imitar... pero estamos sujetos a las realidades de la vida, amargados de sus tonterías, pero siguiendo sus abrumadores senderos...

Fuiste misericordioso en extremo, porque te consideraste uno de tantos en esta rueda sin fin.

Los hombres tienen el gran defecto de considerarse superiores a las obras de los hombres grandes.

Por eso te despreciaron, Omar. Ya ves, después que tú han seguido despreciando. Luego, los siglos lavan manchas, pero ya es otra humanidad desligada carnalmente de las que pasaron. Los personajes que rodearon a D. Quijote le compadecieron superiores. Y lo mismo pasó con Segismundo y con Hamlet y con Werter...

Siempre lo grande produce en nosotros el abismo de la incomprensión momentánea.

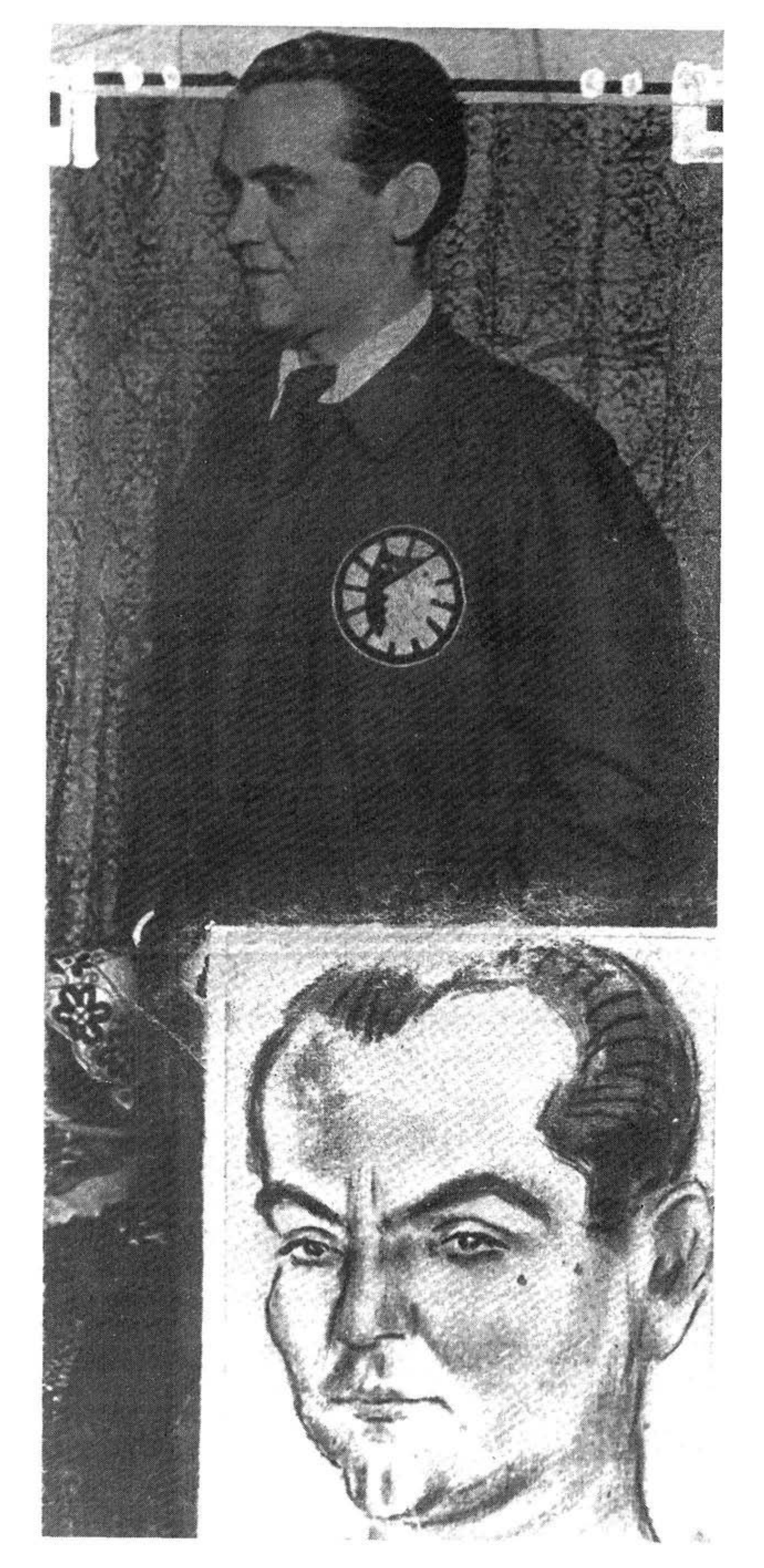
Derramaste sobre la tierra vino para que saciara las angustias de los enamorados que fueron, que dormían sobre el polvo.

Las flores extravagantes, los palacios, los colores de tu país y el vino, te marchitaron de pura juventud...

Tienes visiones de jardines perdidos y de colores de inquietud. Dices y afirmas cosas que producen emociones rarísimas, bienhechores. Eres un poeta egregio, como te llama Rubén, que estás muy lejos de la multitud.

Abu-Abd-Alah

TEMAS



Anotaciones para un retrato de Lorca

¿Cuántas horas todavía, antes del silencio siguiente, no son horas, no será el silencio, cuántas horas todavía, hasta el próximo silencio? Ah, estar informando, saber esta cosa sin fin, esta cosa, este barullo de silencios y palabras, de silencios que no lo son, de palabras que son murmullos.

Samuel Beckett

I

Como la vida de todos los hombres destacados por su sensibilidad, la de Lorca se presta a la repetición de todos los tópicos. Ha sido, en cambio, acusado de folklórico, de superficial, de señorito, de coquetear con la política, y eludir los compromisos ideológicos que confrontaron a un pueblo en dos bandos de partidarios fanáticos. A él, sin ideología, no le dieron tiempo.

Han sido los años los encargados de conjurar y ahuyentar los espíritus herméticos de la mentira en sus obras. Aunque para muchos todavía no haya dejado de ser un motivo como otro cualquiera para destilar observaciones polémicas, ofensivas o frívolas. Verbigracia: Borges, maestro de sí mismo, que en tantas ocasiones, por contentar a nadie, se comporta como el peor de los alumnos aficionados a la literatura. No es una disculpa hacia él ni hacia sus palabras que Lorca, para su poesía y su muerte. Borges, además de la poesía, suele ignorar a menudo el teatro.

Curiosamente, Lorca pertenece a un grupo poético, y sólo en contadas oportunidades se le incluye dentro de esa generación. Es una de las individualidades relevantes del mundo intelectual que se manifiesta en el 27, con el argumento de reivindicar a Góngora, y también sin reiterar de una forma especial esa excusa para escribir versos.

Pero no son sólo versos.

Ahora, cuando el tiempo ha pasado o para defender y exaltar a Lorca en sus actos y en sus obras, en su personalidad polifacética y en su seducción lírica, los intentos por utilizar y manipular su figura y sus creaciones no han cesado.

La aparición de originales inéditos del poeta, se presta al homenaje sentido de cantores como Amancio Prada. Ambiente oscuro, negro y austero de cabaret, pero propósitos claros que tienden a la música que adora la palabra y el mundo de un poeta que se movió entre lo terrible de su cultura y lo exquisito de conducirse amablemente entre sus semejantes como un muchacho curioso, enamorado de la vida y los detalles.

Otros casos revelan un sentido distinto de ser o de empeñar la realidad, a pesar de lo evidente, recortando o censurando o ensamblando las frases literales de Lorca, ignorando el fondo de los acontecimientos y de las verdades expuestas entre líneas, como en esas noches de sugerencias donde Lorca refleja el discurrir de los espíritus del placer y de la muerte en un combate sangriento y perpetuo.

Catorce de abril de mil novecientos ochenta y seis. Biblioteca Nacional. La tarde se vuelve crepúsculo en Madrid. Debate sobre la literatura de la guerra civil en una época que ha puesto de moda los estudios sobre el tema histórico. Presencia de José Antonio Maravall, Rosa Chacel y Ernesto Giménez Caballero. La asistencia al debate de María Zambrano y Rafael Martínez Nadal queda en anuncio, simplemente. Pero ello no impide que conozcamos las inquietudes económicas e historiográficas de las que el profesor Maravall conversaba

con Ramón Carande; que lleguemos a comprender y a creer que Rosa Chacel se nutrió en las maneras literarias del Veintisiete —denominación sobre la que aún duda Dámaso Alonso— para componer sus novelas, allí en Italia o aquí, entre los españoles; que asimilemos, tras la intervención de Giménez Caballero, que Lorca sigue siendo un recurso de calidad extraordinario para alimentar el proyecto de llevar a toda costa la razón. Giménez Caballero vaciló leyendo líneas expurgadas de algunas epístolas publicadas poco tiempo antes, pertenecientes al autor de *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.* Sin duda creía que se hallaba en los años veinte, pues no tuvo escrúpulo en convertir a Lorca en el *doctrinario genial* de un supuesto prefascismo inédito y esteticista que proponía la admiración a Felipe II, a la vez que el éxtasis al reflexionar sobre las moradas del alma. Lorca quedó transformado de pronto en un publicista católico especialmente agresivo y tenaz. Y Giménez Caballero volvió a dejar patente su talento para planear o planificar ideas tan agudas como la del matrimonio entre Adolfo Hitler y la hermana de José Antonio Primo de Rivera, Pilar, con el fin de consolidar las alianzas políticas entre el nazismo alemán y el franquismo que estrenaba a los ojos del mundo una triste victoria.

¿Seguirá el pensamiento español, incluso cuando evoca, homenajea y recuerda, a la altura de los antepasados visigodos? ¿Será el celestinaje una tarea intelectual? Todos los criterios parciales de una tradición que ha sabido ser denigrante en exceso con sus seguidores han apuntado a Lorca con ensañamiento. Giménez Caballero no es el único ideólogo que ha cedido a esa especie de derecho a equivocarse con el poeta granadino, y a trasladar sus errores personales al punto de la autojustificación histórica interesada. Ha sido el más inoportuno en una tentativa a la que el público —que abandonó la sala en el silencio de la pesadumbre y la vergüenza ajena— no deseaba prestar oídos. La estupidez ha durado demasiado tiempo. Quizá tanto como la crueldad. Creer en una o en otra utilizando a Lorca, intentando minimizar su figura, ya no es aceptable ni discutible. Ni siquiera estimando, como disculpa de la tolerancia, que ese propósito resulta algo estúpido.

II

Se vive para vivir —dijo Henry Miller—. Así parecía desarticulada la pesadumbre de los autores pertenecientes a las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX. Nada más lejano de la realidad.

Recordemos el testamento de Vladimir Maiakovski, en el extremo opuesto: —Que nadie sea culpado por mi muerte.

El asesinato de Lorca conjuga las dos fuerzas. Nos hace pensar en Solana y en su visión de un país ennegrecido por algo más consistente que las leyendas creadas por sus adversarios bélicos; en la vocación que tiende hacia la inocencia de Picasso; en los dibujos de Alberti en todo momento, diseñados en todo lugar; en los universos fundidos, derretidos e ingrávidos de Dalí; en las simbologías coloristas de Antonio Socías, absorbiendo los colores y las arenas de playas y ruedos, o en las galerías de personajes melancólicos e ingenuos en atmósferas canallas o violentas de Cesepe. Alegría y tristeza... que recuerda una gran culpa. La culpa universal y la responsabilidad de la propia muerte. La dentellada fatal, asimismo, de la muerte de otros

Quizá por eso recaemos en los dibujos y esbozos del propio Lorca, como delicados apuntes que nos introducen en sus obras.

Todo ello se encuentra en la añoranza enloquecida —arrebatos de gracia, de vértigo, desolación, epilepsia, fracaso en el amor y derrota en el juego— de Fedor Dostoievski. Nuestra

culpa, nuestra responsabilidad, es la muerte, que los seres humanos convertimos constantemente en asesinato.

No manejamos tan sólo símbolos.

La muerte es símbolo, en exclusiva. cuando la consideramos tinta seca sobre un papel, dentro o fuera de un libro. Por lo demás, su aliento quiere cercarnos.

En realidad nos consideramos salvados. Queremos vivir un accidente. Esa creencia no puede ser sino un accidente de la conciencia. Cada uno implica al mundo con sus actos. A veces desde la indiferencia, a veces desde la frustración, en algunos casos desde el entusiasmo y en no pocas oportunidades por la sangre. Dostoievski lo demostró. Sartre y Simone de Beauvoir ahondaron en esa intuición de lo universal. Lorca sufrió, en un mundo empequeñecido por la guerra que brota de la hermandad, las consecuencias de la triste suerte del individuo, cuando sus aspiraciones se congregan en torno a la inocencia, tras la denuncia aterradora del dramatismo y la miseria.

Un país en perpetua reyerta.

En un sentido universal, Dostoievski resumen, simplifica, enfrentándose como en secreto, en soledad, pero extrañando en el fondo de una experiencia carcelaria que sometía o suplantaba su cuerpo —transformado en espíritu— a una época donde crecían y maduraban en un delirio injurioso y arbitrario los héroes de aspecto independiente que practicaban la ley de la sangre y del fuego allá por donde pasaban, y sabían imponerse a la realidad empleando las armas. Los héroes surgieron como soldados y al crecer se transmutaron en locos arrepentidos de sus acciones. Dostoievski creía en el individuo, veía también a través de esa ilusión del remordimiento. Conocía el precio de soledad que nace en el castigo que provoca cualquier intento de redención destinado a lo humano.

Aunque sólo consista en denunciar la tristeza que despierta la crueldad ejercida por otros.

No se aprecian, contrariamente a lo que ocurre leyendo o sintiendo con las páginas de Dostoievski, resonancias bíblicas en la obra de Lorca. Podría afirmarse de modo contundente que el verdadero impulso sagrado surge en Lorca de la asimilación fervorosa de los inmensos —¡y tan minúsculos!— *accidentes* que punzan o podrían punzar las conciencias de los individuos que siempre permanecen en estado de reposo. Era preciso, es preciso subrayar que no estamos salvados. Y que no conseguiríamos soportar la salvación.

Vivimos para vivir. Un sofisma vicioso, pero pronunciado por Henry Miller, rebelde, fugitivo, inmoral y *vividor*, para replicar con palabras a lo incontestable. El mundo, la vida, la muerte.

Resulta imposible sentirse a salvo leyendo *El coloso de Marussi*. Es un simple ejemplo que nos proporciona la certeza de que carecemos de lo desconocido, de la magia que puede estallar en cada jornada o en un simple gesto humano, mientras la muerte parece nuestro único bien. Nos negamos a obsesionarnos con la pésima educación inolvidable por inmensa respecto a las medidas del tiempo, que nos impulsa a estimar que ese bien lo arrastramos desde el nacimiento. Y, sobre todo, desde la vida y la memoria de los otros.

Entonces, reparando en este principio elemental, acusamos también lo evidente de nuestras carencias, de las ausencias que portamos en nuestra condena como humanos, desde el origen. Las carencias, las ausencias presentes en la existencia de los hombres radican en la conciencia de los otros.

Pero nos aferramos a lo contrario. La muerte. Y, como certificaba Malraux, seguimos vírgenes mientras no hemos matado.

En cierto modo la culpa de la especie estriba, en cuanto abandono a la causa de Tánatos, en todo aquello que dejamos morir.

La muerte es la comprobación inevitable. La cultura la ha refinado. Ya no nos basta. Tampoco nos sorprenden los tonos ni los temas de *Poeta en Nueva York*. Nos escalofría la crudeza sistemática del exterminio, la matanza ordenada de los animales que alimentan a una comunidad, la limpieza del proceso que sólo parece conmover a Lorca, aún cuando se trata de una imagen milenaria, y el ruido mecánico que ahogan las formas horrendas enque se cobijan los sufrimientos de los individuos, amontonados por conformismo y por costumbre en una soledad multitudinaria.

No queremos ser responsables de la muerte. Preferimos llorar con el pretexto de la culpa, acomodados a la dinámica de la muerte. Preferimos por ello que la vida se deslice en la omisión, en la mentira. El silencio que consiente todas las atrocidades. Lorca no existió en su país durante cuatro décadas. El hecho sólo pareció estremecer a seres solitarios, ya que no todos se consideraban poetas.

La mentira consiste en fingir horror ante lo que consentimos como un suceso corriente.

Aunque pueda ser tarde para reconocerlo, Lorca no mentía al hablar de los perfiles moribundos y grandiosos hallados en Nueva York. Intuía un orden brutal detraś de la metáfora. Un orden injusto consentido por los hombres. La masacre en cadena, sin autor, anónima. La eliminación física de lo animal en el más absoluto abandono, concebida como necesaria para prolongar el tedio, en beneficio de la ciudad. Como un paso inevitable hacia el futuro.

III

Nadie habla sobre la homosexualidad de Lorca. Pero es como un secreto a voces. Lo han convertido en eso y, por tanto, en un secreto manchado de vergüenza.

Quizá seguimos siendo víctimas de las versiones hagiográficas derivadas de una educación incompleta, interesada, que Schopenhauer denominaría «maliciosa». Max Stirner, desde el sentido moral libertario, desde ese ámbito de vivencias, frustraciones y deseos utópicos, o de utopías conjugadas con deseos viscerales, despreciaría ese estilo parcial de la formación que marca y encadena los hombres a la ignorancia.

Evocando, sabemos que eso ocurre desde esa célebre confrontación inmortalizada por el clasicismo renacentista italiano. La pintura trascendiendo su naturaleza reproductora, copiadora, tan combatida por Goethe, para ir más allá de las formas. Platón señala hacia las alturas, en tanto su maestro Sócrates, ceñudo, orienta su dedo para recordar las razones que tienen relación con los pies y con la tierra que sustenta nuestros cuerpos. Parece disculpar un olvido del discípulo predilecto.

También Cernuda, Capote, Mishima, Thomas Mann, e incluso Julien Green (el miedo a las rutas sexuales dentro del miedo metafísico del alma estrujada por el miedo), o Pasolini, o Gide, han padecido en la carne las consecuencias de ese pavor milenario que el silencio aborda de ignorancia, desdén y arbitrariedad. Mala conciencia.

Pésima educación.

El crimen de la ignorancia —según Sócrates.

O el fracaso de las ideas —conforme a lo que Platón demostró hurgando en vano en las brumas ciertas de las cuevas que no son iluminadas por el sol. No se trata de una simple metáfora.

Nos hemos acostumbrado a los secretos voceados desde el silencio.

Allí surge también la discriminación que torna malditos a los hombres.

Sabemos que, por razones siempre inconfensables, existen los malditos, y que es verdadera e indiscutible la turbulencia, desconfiando de lo visible o lo creíble —el bien, el mal, la fantasía, la calle, el todo, el vacío, la caída, la nada, el *elam*, la desesperanza—, la turbulencia de las visiones que comunican sus obras.

La historia del mundo parece indicar que los hábitos contaminados por el desconocimiento no encuentran solución.

Resulta hiriente *solucionar*, en lo histórico, aunque se trate de una tentativa, esa voz discordante de los malditos, sojuzgándolos en un gheto, en un barrio dominado por la herrumbre y el abandono y la distancia. Los malditos son libres, a pesar de los ambientes donde la confina la incomprensión general. Se mueven con libertad. Son condenados y estigmatizados por una sentencia teológica, superando lo apreciable para lo humano. Paradoja de la realidad. Burla de los creadores. La burla consiste en que los malditos, que en la mayoría de los casos —Lorca en especial— no pretendieron serlo y en que se mueven desobedientes, provocadores, sin sentido del tiempo, sin el peso del pasado, insensibles a esas formas de muerte física y moral donde el tedio está implicado, aunque también mueran —quizá alegres—. Son mortales. No son conscientes de la inmortalidad.

Razonable en apariencia, moderado, Lorca se desenvolvió libre. En su existencia todo era *a su modo*. Sin parcialidad. Vivió lo que amaba. Amó. Pero su amor no ha sido respetado. Como otros gigantes que no aceptaron el cerco de los ghetos intelectuales, las cárceles espirituales impuestas, las culturas falsarias, llevó su vida —cuerpo, lenguaje— guiado por sus querencias. Intuiciones, símbolos sensuales, ensueños carentes de epitafios. La sangre o las sangres que no se desean para los ojos. Ahora es preciso recalcar que, omitiéndose las alusiones a sus conductas amorosas, no era sólo un homosexual. Es lamentable ser considerado a través de una elección íntima cuestionada por los brujos de la moral imperante. Perseguido, denostrado, envidiado por una excusa semejante. pero es triste, asimismo, y luctuoso, el silencio que quiere enterrar el amor de un hombre que quiso libre la vida.

Lo que el hombre no puede decir —según confesión poética de Cernuda.

Sabemos que Lorca amó con plenitud. Las biografías sagradas, desde un bando o desde otro, no resisten que sus protagonistas, sin convertirse en demonios carbonizados de azufre, abandonen con honradez la insulsa condición angélica que se les impone, hermosa si pretendemos mentirnos creyendo en un supuesto cielo terreno, insoportable si el deseo nos impulsa a vivir como humanos entre la alegría y el dolor.

IV

La estructura perenne de la obra poética, dramática y musical cultivada por Lorca se denomina elegancia, y así debe ser llamada. Aunque tan a menudo penetre en los ámbitos marcados por la pobreza, el frío de acero de los seres aislados —o que se alejan— de la comunidad los resentidos de aspecto honorable y maneras ordinarias al ejercer el poder. Lorca, con elegancia, retrató a los personajes que participaron en su muerte.

Pero la obra de Lorca no alude siempre a la muerte.

Acaso en este detalle se concentra su refinamiento para exaltar todo lo que vibra en esa realidad que fue creciendo en su obra y que aún permanece entre nosotros.

Elegancia en la rebelión, en lo exagerado de la rebelión contra la mentira. Elegancia formal y esencia de la creación. Formas libres y formas regladas. Realidades históricas en *Romancero gitano* y *Mariana Pineda*, aunque semejen los episodios de una leyenda aciaga, o actitudes románticas. El tiempo, paradójicamente, deja de existir en *Así que pasen cinco*

años, a pesar de que predomine el espectacularismo en el ensueño —también pesadilla— que reconstruye la vivencia de Nueva York, del absurdo, las factorías macabras.

Recuerdo y casticismo y tradición en el *Romancero gitano.* La añoranza de la vida errante cuando para algunos hombres y pueblos desaparecen las fronteras.

Aislamiento interior. El viajero desprendido de su sombra, absorbida por una ciudad que, de pronto, sustituye al universo, trasladando, asediando los sentimientos del hombre en su cuerpo.

La búsqueda de Lorca se vuelve más compleja. También se hace más complejo lo que tiene que decir. Búsqueda del público. El teatro.

Y la elegancia al emplear todos los recursos de la expresión —vitales y formales— permanece. No hay ocultamiento ni renuncia. Lorca compone piezas dramáticas y sigue siendo un poeta. Una sensibilidad aterrada y solitaria. Lo dicen sus canciones, su memoria, las imágenes y sospechan que anticipan los vértigos monstruosos de la razón.

Ante el artificio constante y pujante en la época, frente a la sumisión en el mundo de lo vulgar, día a día en una corriente de tiempo exasperado, la ingenuidad distinguida de Lorca profundiza en el escenario. Será la ficción de «representar» un reto para su cuerpo, para su lenguaje, para el trabajo y el arte de su escritura, e incluso respectoa a su ánimo pedagógico y aventurero, cuando se empeña en el ideal de *La Barraca.* Toda su poesía resaltaba la pasión de reconocer por sus nombres y valores las formas, las identidades, los personajes y las sacudidas que ocupaban su espacio en un entorno anclado en lo histórico.

Como señaló Pedro Salinas, Lorca era un buen andaluz.

Hay que añadir que Lorca, como Villon o Nerval, reflejó también los latidos secretos del corazón en las épocas de miedo y barbarie. La fuente de la fe en la vida se confunde y relaciona así con un credo universal, con la creencia visceral en la llegada puntual de la luz, día a día, forjando una realidad paralela a la de lo indeseable. En la poesía aue adopta trazos casticistas y estructuras gobernadas por la tradición o por un saber anterior a él mismo, se capta ese impulso de juego, de insurrección, que más tarde —cuando menos, sobre los *cinco años* de sus previsiones íntimas debió transcurrir medio siglo— se desbordaría en el teatro.

Advertimos la identidad entre el origen de la poesía y la vocación del universo de Lorca, que se fortalece sobre sus propias raíces. El poeta no se siente sometido, aunque los hechos hayan probado amargamente que era vigilado. El poeta reconoce su mundo, esclarece al máximo las relaciones entre los personajes. Son humillados y ofendidos, humillados e indefensos, humillados y víctimas de injurias como la esterilidad, la mala reputación, la miseria, el encierro, las navajas, la soledad indefinida y embrutecedora que traga y anula el poderío de las miradas que quieren escapar fuera de los límites carcelarios, la castidad vergonzosa e inexplicable en el reino de la sensualidad, y el silencio.

Había timidez en Lorca cuando estrenaba sus obras y la atención general recaía sobre Margarita Xirgu. Lo han recalcado los testigos.

Esa reserva apocada de emoción que se quiere plegar a un razonamiento lúdico se detecta también en el respeto profundo y elegante de Pasolini al hallarse cerca de María Callas, ocupando un segundo plano en relación a los informadores de prensa, o en la delicadeza con que Luchino Visconti posaba su mano sobre el hombro de Rommy Schneider, cuando la dirigía en *Ludwig,* yuxtaponiendo el barroco renacentista con la tensión wagneriana... En todos ellos palpitaban formas asimilables a la mitología, los principios de actitudes o apuestas vitales que por su encanto para afrontar el mundo se convertían en arte. El arte, juego en James Joyce para desvelar las mentiras en el lenguaje, consagraba la adolescencia a la in-

mortalidad. La muerte multitudinaria y sorda de lo instintivo era vencida. Pero desde entonces ese exterminio arrebatador y progresivo y feroz impuesto o propuesto por la época no se ha alejado de nosotros, como una advertencia implícita de los hechos, que es amenaza a la vez. Ocurre todos los días, no sólo en Nueva York.

Ya para entonces el hombre, Lorca, se sabía poeta. En Nueva York, figura que no acepta lo, al parecer, irremisible, y que se niega a renunciar al derecho a declarar lo que cree, mediante sus sentimientos.

V

Dijo Ernest Hemingway: «Es facilísimo sentirse duro como una piedra ante cualquier circunstancia durante el día, pero por la noche es otra cosa.»

Aunque tal vez fuera preferible desenmascarar a Hemingway, el hombre que se extrañaba al asimilar a su alrededor las formas ordinarias y ridículas que otros habían tejido con sus actos desesperados. La afirmación pertenece en verdad a un *alter ego,* protagonista de la novela *Fiesta.* Jack Barnes. Periodista norteamericano en París. Impotente a causa de una herida de guerra. Amante de la lidia taurina, de los ambientes nocturnos que brotan en cualquier oscura calleja.

En el alma del poderoso guerrero Hemingway, matador de elefantes, antílopes o rinocerontes, anidaba el espíritu de un ser inocente, dolido por las burlas de los acólitos y admiradores de Gertrude Stein, y que deseaba trabajar, pobre y feliz, para regresar a las selvas africanas, sobre una mesa de cafetín parisino, aislado y en paz con su conciencia.

La noche, los ambientes nocturnos. Hemingway, como Forster o Faulkner, recreaban la lucha de los hombres contra la naturaleza. La nostalgia de pertenecer a los inmensos paisajes donde la libertad juega con las sensaciones, donde los movimientos indican la cultura del instinto, permanece en aquellos seres que se imponen la tarea de superar el fracaso, las heridas blancas y mortales de la memoria o del cuerpo en el escenario hostil, limitado y opresivo de la ciudad, que es tanto como decir la civilización.

Como en una carrera de relevos que se desarrolla simultáneamente dentro de la literatura norteamericana, que simulaba desorientación o recurría al exilio a la menor oportunidad, con pretextos estéticos o viajes que encubrían cacerías de temas y personajes, Scott Fitzgerald describía la corrupción de la sensibilidad en los mundos selectos, distantes de los de escritores contemporáneos, creando una épica del refinamiento que ennoblecía una pugna penosa y casi picaresca que tenía por objetivo un ascenso social. También este combate urbano y de élite tenía lugar durante la noche.

Para Lorca quedan emparentados ambos elementos en la representación desnuda de la tragedia. Los símbolos que utiliza son muy sencillos. Sirven para aleccionar sobre la condición humilde —despreciable a los ojos de las «gentes respetables»— de sus personajes, Nos descubren su ser. Los hombres luchan y mueren en el paisaje, con el paisaje. Acusan los enfrentamientos, los fracasos y las muertes de otros. Son víctimas de un ambiente, en consonancia con un pasado pletórico de maldiciones, y de una atmósfera supersticiosa que regula sus conductas, reacciones, sentimientos, deseos y que prolonga como en un matadero la mecánica agotadora de los esfuerzos inútiles. Nadie, nada cambia realmente, en sustancia, a pesar de la pasión que los seres humanos empeñan en ese propósito. Y es así que la tragedia crea el territorio donde se cruzan, en una esgrima inexorable, seductora y siniestra, los cuchillos, los resentimientos, las oscuras pendencias y el amor, reproduciendo algo análogo a una fiesta.

Toda fiesta tiene una dimensión sombría y cruel.

La fiesta que en cualquier rincón del universo muda la piedra en un desbordamiento ardoroso, sin límites, encubre la tentativa de huir del temor. La fiesta es lo que susurra la noche. La agitación de los caballos en los establos, el relampaguear de las navajas, la fiebre de los cuerpos que se desean, los duelos inmisericordes que recrean tristes historias familiares —los hermanos en la sangre, en el amor, pero con mayor frecuencia en el odio- que chocan con un ansia de lo definitivo, en apariencia un anhelo absurdo, estúpido, a pesar de que más tarde la fábula cristalizara, desde la leyenda turbia en guerra civil, la última negación de lo entrañable, la más abrumadora y repulsiva, como un triste epílogo que quiere desmentir o imitar la imaginación luminosa de los hombres. En Lorca el paisaje habla de la muerte como en una fiesta.

Su alegría para describir esa ceremonia en la que el gozo no halla acomodo ni descanso ni placer, consiste en la lucidez para abordar ese espíritu ciego, terrible, que se justifica cuando hace mucho tiempo que pasó a nuestro lado, pero que no quiere explicarse. La muerte nunca ofrece opción. Pero Lorca la reconoció en su mundo, y su desprecio se encauzó merced a trozos líricos, austeros. Su expresión para hablar de ese drama, soñadora o grave, inclina a pensar que era necesario ver, entender, compadecer, amar a las víctimas...

VI

Practicó Lorca el dibujo y la música, además de la literatura. Quienes le conocieron han exaltado su virtuosismo al piano y su delicadeza y su pudor al dibujar. Los detalles resultaban oportunos para recordar que, como en la infancia de Manuel de Falla, su enamoramiento del drama se hizo real cuando él era niño y jugaba con un retablillo de guiñol, y sacudía las marionetas a escondidas, contando historias de malos apaleados y hadas por las que merece la pena luchar, y a las que salvaban paladines muy dignos y estirados.

El juego persiste en Lorca como una referencia inamovible de pasión contra la fatalidad.

Una metáfora que distrae y disuelve la espera, el vacío del tiempo, y que corroe las siluetas, recias y difusas, de las mujeres vestidas de negro que establecen su amargura como un modo de rendirse en un rincón, y lo imponen a todo lo que está vivo, en particular a las muchachas esbeltas que pretenden defender su juventud escapando —intentando escapar— de cualquier asedio, de la asfixia de la desesperación que ahoga la vida de sus mayores. Era lógico que el poeta reflejara esa contradicción, y que la encarnase en la mujer nos parece con los años imprescindible. La mujer, protagonista y víctima del penoso fracaso de la humanidad, vestida de luto o esbelta.

Por la impresión incial que provocan, rápidos, ligeros apuntes para un dibujo más denso y global.

El niño que refería con sus muñecos historias de buenos y malos a los amigos de su edad había crecido. Sabía lo que significaba la mentira y empleaba un tono amargo para aludir a ella.

La falsedad es el planteamiento contra el que Lorca se enfrenta sin descanso en el teatro. Sería pobre e inexacto interpretar que nos hallamos ante una crítica social. Los intentos por desvelar un gran engaño universal que añade hermetismo a un mundo convencional, de relaciones cerradas, sostenidas por una situación de fuerza que se funda en una versión cruel del respeto familiar, mantiene ese duelo eterno entre la hipotética «inconsciencia» inocente de la juventud y la experiencia exhausta de la vida. Tras esas formas superficiales se presenta y detalla el drama, la comunicación del dolor, y la comunicación sencilla de tantas frustraciones que, aunque situadas o procedentes del pasado, continúan influyendo en lo inmediato.

Aún cuando todavía puede hablarse de hombres que se retan a luchas a muertes con navajas que sólo presencia la luna, lo esencial no radica en el dibujo de las figuras, sino en la sugerencia trágica.

Constituye también una encrucijada la mentira. Un punto donde coincide la necesidad del amor y la violencia.

La violencia se desplaza del ambiente a la interioridad individual de los personajes. Los domina, los posee, enunciando en la práctica una noción repulsiva de la sensualidad. El amor, como la espera de la mujer en *Así que pasen cinco años*, o los lances de juego que desembocan en el asesinato —el hombre, transformado antes que disfrazado, de jugador—, luego de un desafío radical a la fortuna, para concentrar ante el público la estampa del sacrificio desbordante del individuo en una atmósfera de sombras y presagios. El riesgo de vivir las tensiones y las amenazas. pero con todo, un área que consiente el movimiento, preferible a la inmovilidad contemplativa.

Cuando Lorca era joven, esa energía que consiste en negar los hechos o falsificar los motivos que animan —en lugar de ayudar— a vivir, llenó un escenario donde las demandas y dudas de la conciencia quedan descartadas por entero. Los dibujos de los conflictos humanos adoptaron formas pétreas. La vida fue invadida por las noches de piedra y la fiesta cobró un sentido lúgubre, exterminador. La mentira se cobijó en la violencia, a costa de la existencia de los seres humanos. El reino de la muerte ya no disimuló su poder detrás de las palabras, sino en los actos de seres humanos que, como dictaminase Dionisio Ridruejo, querían ser perdedores.

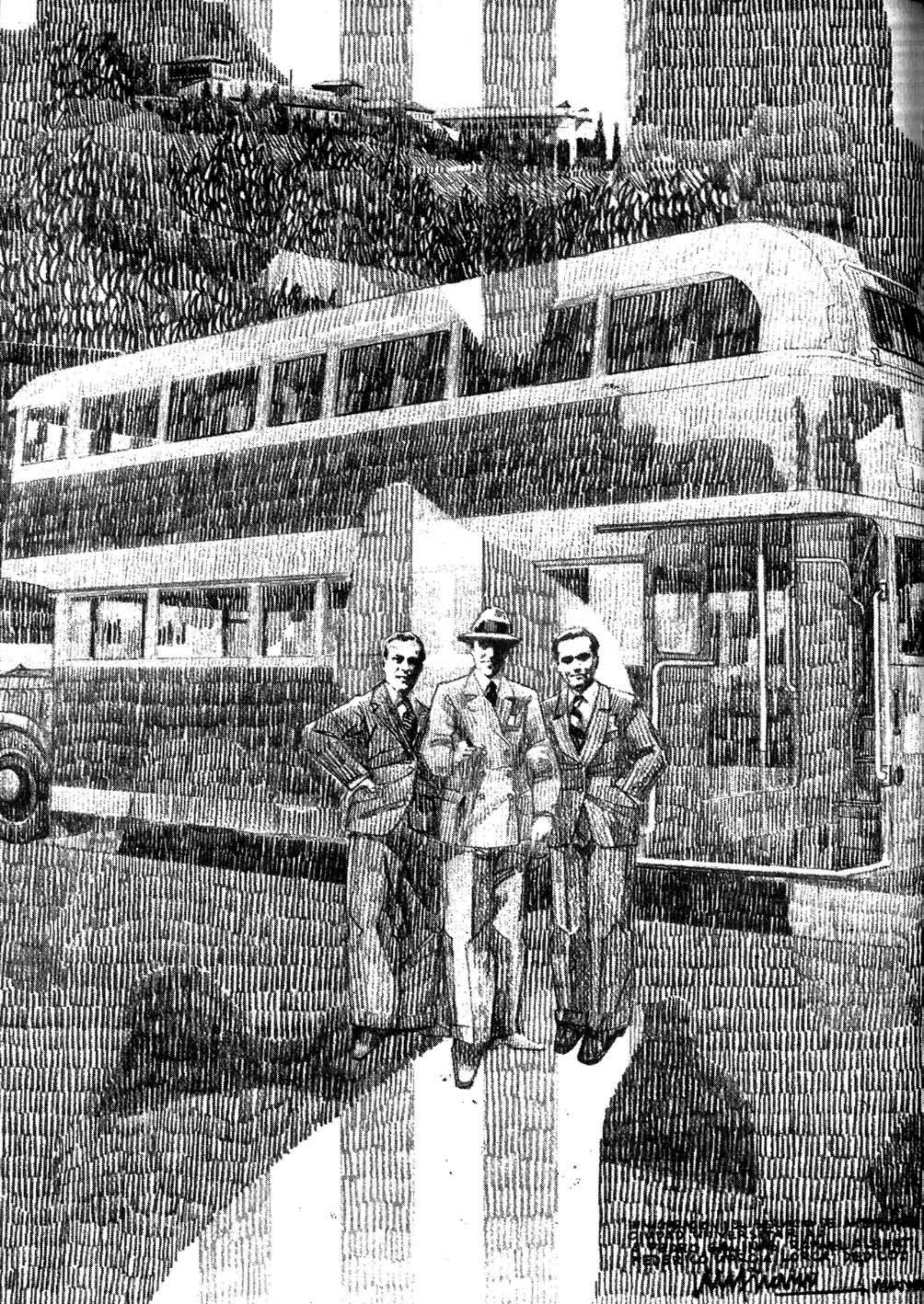
El mundo mágico de la infancia de Lorca se quedó sin música, sin dibujos ni diseños. Las marionetas se habían rebelado contra el escenario carente de malicia. La noche fue envenenada. Pero a pesar de ello persistió la inocencia, ocultándose de la mentira.

Por ese motivo no puede concentrarse la reflexión sobre Lorca sobre la memoria del asesinato, sino en la alegría de exaltar la victoria del poeta sobre la muerte. Incluso recayendo en que la muerte y la degradación de los matices entrañables de la existencia constituyen el aviso fundamental de la obra de Lorca, un apunte maldito durante décadas que se intentó segar de raíz.

Fue el poeta quien nos enseñó. No quisimos ver ni celebrar la sangre. En el confinamiento que exiliaba las razones y sinrazones del corazón el deseo exaltaba la alegría despiadadamente, sin ignorar la miseria que quiere acorralarla. El rito, como el duelo, persiste hasta el infinito.

No importan entonces si el tiempo pasa de cinco en cinco años.

Francisco J. Satué



Lorca: cincuenta años después

La conmemoración que en agosto de 1986 se hace de los cincuenta años de la trágica muerte de Federico García Lorca ha de dar ocasión, una vez más, de exaltar la persona y la obra de un poeta cuya imagen no ha dejado de ser referencia continua en todo este tiempo. Y al decir lo anterior no sólo se está pensando en el mundo hispánico. Porque la figura de Lorca, de poderosa irradiación en los días en que él vivía, no ha cesado de despertar la mayor sugestión y ser motivo de estudio en diversos países. Acaso no exista en la poesía española del siglo XX, sin olvidar los valiosos nombres que en ella se destacan, alguien que como Lorca haya suscitado en mayor grado la admiración y el interés del público. Se dirá que a ello han contribuido factores extraliterarios. Como haber sido el poeta víctima de un asesinato, tan increíble ahora como cuando fue noticia por el mundo. O, ya ligándose de algún modo a las letras, de tener su poesía (dejando de lado, en estas líneas, cualquier alusión a sus piezas teatrales), la representación más viva que por medio de la palabra, en nuestra época, se haya alcanzado del alma española y de su pueblo. Así se la ha mirado en medios hispanoamericanos y en los extraños a nuestra lengua. Esta última circunstancia inexorablemente se tendrá siempre en cuenta. Mas sería presunción descartar otros argumentos, de especie disímil a la de los anteriores, que lleguen a aducirse para explicar la atención de las gentes, aun la de aquellas que no tienen mayor relación con la poesía, hacia el recuerdo y el arte de Lorca. Estas no se resignarían, como tampoco la crítica, a no tener por cierta la justificación que una vez hizo de sí mismo: «... esta criatura que soy yo: poeta de nacimiento y sin poderlo remediar».

Parece que de cualquier manera como se miren los poemas del granadino la consideración en ellos de su predominante carácter español va a ser, sin embargo, capital. La vinculación espiritual del poeta con su tierra se dio en él como quizá en contados casos haya podido ocurrir. Lo tradicional asoma sin deliberación ni artificio en su palabra. Federico de Onís puso de presente que Granada, con su profundidad histórica milenaria, constituía, no como exterioridad, sino por ser en él raíz y esencia, principio fundamental de la inspiración lorquiana. Granada, «punto de entrecruzamientos de todas las tradiciones que han hecho a España: sobre el sustrato de lo español primitivo, lo romano y lo árabe, lo gallego y lo castellano, lo gitano y lo americano», fundidos en ella más que en ninguna otra parte cuando la nación llegó a unificarse. La atadura del poeta a su región natal no le impedía, por tal motivo, reconocer como propio todo el suelo español. El de Castilla, por ejemplo. Onís mencionó a este propósito una declaración suya: «Durante mis ausencias de España, cuando me separa de ella la tierra o el mar, yo concreto mis nostalgias no en mi tierra de Granada, no en la extensión de los olivos, sino en una mañana de marzo profunda al pie de las profundas murallas de Avila. España desde lejos es Castilla.» De donde, por ser Lorca «el escritor de nuestro tiempo más pura y esencialmente español», dedujo como consecuencia el ilustre catedrático que era también, por esa misma circunstancia, «el más difícil de traducir y de entender».

A esas influencias provenientes del territorio, el paisaje y los hombres con quienes en el campo o en la ciudad se cruzó a diario, debió Lorca el fluir constante de su imaginación

Salinas, Alberti y Federico. Dibujo de Eugenio Chicano

poética. A ellas se añadirían las que recibió de su lectura, que se ha presumido exclusiva, de autores españoles. De tal manera su sensibilidad y su inteligencia se nutrieron sólo de lo español sin casi conceder lugar a lo que llegare de fuera. Esto se apreció desde su inicial *Libro de poemas,* impreso en 1921. Y continuó manifestándose, inalterablemente hasta el contacto con la vida norteamericana, en las sucesivas colecciones de su poesía. De las cuales una, *Canciones,* mostró en 1924 alguna similitud con el cosmopolitismo y el divertimiento que lucían en ese momento las vanguardias europeas. Pero sin olvidar un instante el reflejo de lo andaluz. Ese andalucismo se acentúa, con rostro cercano al de la representación dramática en el *Poema del cante jondo,* que se dice fue comenzado a escribir hacia 1921. Y culmina, como de todos es sabido, en *Romancero gitano* de 1928. Volumen en el que avanzó aún más la aptitud suya para el tratamiento de lo escénico, aun cuando el poema siguiese configurándose dentro de las limitaciones del molde lírico. En lo teatral, sin considerar las piezas del género (la mayoría de las cuales alcanzó a llevar a las tablas), sino aquellas frecuentes composiciones, muchas breves, que son a manera de diálogos, brilló especialmente el españolismo de su poesía. Que mostraba garbosamente no requerir fuentes ajenas a las de su propia lengua y sustancia. La crítica se pregunta entonces cómo le llegó el ascendiente para escribir un libro como *Poeta en Nueva York* en el que asoma, inocultable, su conexión con el surrealismo francés. Esa excepción, que tampoco aminora la raigambre española de su obra, pudo quizá darse tanto por la rebeldía innata en él como por concesión y por intuición del ambiente artístico de la época. Que en la camaradería de la Residencia de Estudiantes de Madrid, antes de 1929, debieron ser estimuladas por Luis Buñuel y Salvador Dalí. Quienes pronto ingresarían oficialmente al movimiento surrealista, del cual el primero se retiró en 1932 y el segundo, con mayor escándalo, en 1938. Otro tanto pudo ocurrir con el conocimiento que vino a tener Lorca en aquel tiempo de los poemas de Juan Larrea, según refiere Luis Cernuda, que le mostraban una «nueva técnica literaria» y un «nuevo rumbo poético». Debió confrontar ardorosamente la lucha entre la oscuridad de lo instintivo y la lógica poética. Pero al regresar del viaje por Estados Unidos y Cuba no tardó en volver, enriquecido por la experiencia surrealista, a su alta y honda expresión española. Con la pasión de penetrar en la esencia remota de Andalucía: fue la escritura de *Diván del Tamarit.* Contemporánea, para algunos, de su más alabado *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.* Iría el *Diván* a conservarse como última colección de poemas suyos. Ya que de los *Sonetos del amor oscuro,* a lo menos hasta ahora, sólo conecemos unos pocos.

El nombre de Federico García Lorca se asoció principalmente en Hispanoamérica, y de seguro también en su país, al *Romancero gitano.* Y no hay que decir cuánto del espíritu y de la presencia de España existe en ese libro. La imaginaria o real mitología andaluza hechiza dando aliento misterioso, ya vivaz o sonámbulo, a sus páginas. Que son las más resplandecientes de cuantas concibió su genio poético. Pero, a la vez, las que con mayor oportunidad le hicieron incurrir, quizá inevitablemente, en una suerte de costumbrismo, de popularismo o de neopopularismo, según quiera llamársele, que muchos han objetado. La objeción radica principalmente en afirmar que, con el colorido local de sus romances gitanos, cae Lorca en un pintoresquismo que no le deja ser «un poeta acorde al tono general de su tiempo». Además, que con ellos «inicia un retroceso hacia lo estrictamente regional», hacia lo «esotérico granadino», que correspondería, con riesgo de ser anacrónico, a una etapa de poesía andaluza, próxima al folklore, que ya había sido superada. Se cita como ejemplar el caso anterior de Juan Ramón Jiménez, anhelante de lo «andaluz universal», en cuyo verso el provincialismo ambiental aparece depurado. Lo de impugnar al poeta su alejamiento de un «tono general», aparte de ser discutible ese tono, su existencia no implicaría la obligación de acatarlo so pena de incurrir en error. En cambio, la tacha de costumbrismo rezagado,

a pesar de la gracia y de la novedad que personalizan de manera excepcional a esos romances, ha encontrado y seguramente seguirá encontrando mayor eco entre los críticos.

El trato de elementos regionales establecer en el *Romancero gitano* no sólo vínculo ceñido entre lo popular y lo culto, entre la tradición y la novedad, sino, más firma aún, entre el alma del poeta y una concreta realidad histórica y geográfica: Andalucía. De ahí que en las imitaciones que de los romances hicieron poetas hispanoamericanos, a pesar de la habilidad que creyeron exhibir, se mostraban enteramente desacordados la forma lorquiana imitada y el asunto a que se referían. Antes de que fueran ellos reunidos en libro, publicaciones literarias de nuestros países (como la revista *Universidad* de Bogotá, quizá mediante envíos de Jorge Zalamea, amigo del poeta) dieron a conocer algunos. Muchos jóvenes poetas, y otros que no lo eran tanto, guardaron por años la fascinación con que se les presentaron. Y quisieron para sus poemas, que de preferencia fueron también romances, el lenguaje, las metáforas, cierta disposición escenográfica, el mundo y el tono de Federico García Lorca. La moda se extendió rápidamente de norte a sur del continente. Pudiendo decirse que el arte poético de Lorca (del *Romancero,* primordialmente) marcó una época, ya distante, de la poesía hispanoamericana. Leídos ahora aquellos «pastiches» constatamos cómo han envejecido horriblemente en su remedo y en su falsedad. Al paso que la relectura de los de Lorca, no importanto ocasionales descensos en lo simplemente ingenioso, siguen ofreciendo frescura y gracia poética incomparables.

Lo narrativo acompañado de metáforas fue procedimiento de Góngora que deslumbró a Lorca. Quien, dándole mayor humanidad, heredó de ultraístas y creacionistas el amor a la imagen poética. El granadino había realzado aquel ocultamiento de la narración que existe en las estrofas del cordobés, conservándose ella meramente «como un esqueleto del poema envuelto en la carne magnífica de las imágenes». Y siguió, con precauciones, el ejemplo gongoriano. Porque, no obstante, aquella admiración por Góngora, que después fue por Quevedo («Porque Quevedo es España», dijo), alabó Lorca la mezcla de mito y de elemento realista en sus propios romances, que es hallazgo afortunado. Reclamando como imprescindible la presencia de dicho elemento. Lo que no consiguieron sus imitadores. Y logró que las esencias poéticas, y no sólo el lenguaje y las imágenes, fueran al cabo el dominio de sus poemas. Cuya frecuente atmósfera, si no quiere repetirse aquello de su «naturaleza mágica», es de una incierta turbación misteriosa. La sensualidad reinó en ellos más que la invocación desnuda a la inteligencia. Aunque la vigilancia, la cautela, la intuición los escoltaban sin tregua. No fue presunción del poeta afirmar del *Romancero* que es «un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve». Tampoco sus imitadores pudieron transmitirnos la vibración íntima de aquel o de otro mundo invisible. Y el poeta mismo defendió esa obra atribuyéndole una intención antipintoresca y antifolklórica. Intención que jamás acompañaba a quienes sin reserva ni discreción copiaron de Lorca, apenas, los aspectos más exteriores. Como escribió Pedro Salinas, «la valía del romance lorquiano estriba en haber convertido lo romancesco en una visión del hombre y su fatalidad, no declarada por modo intelectual en ideas, sino comunicada en función poética con ímpetu dramático y virtualidad metaforizante supremos».

A poco de haber muerto el poeta un distinguido crítico colombiano, cuya simpatía no fue grande por la poesía nueva de su tiempo, diría contrito, comprobando a su pesar la enorme influencia y consiguiente prestigio que venimos comentando, que la producción de Federico García Lorca había saldado, de una vez para siempre, la deuda que la poesía española contrajo con la hispanoamericana por la renovación que a aquélla le dio Rubén Darío. El concepto lo recogió de inmediato algún catedrático estadounidense. Carece de importancia, desde luego, el aspecto regional que animaba a esta aseveración. A nadie interesa hoy espe-

cialmente destacar la nacionalidad ni ocuparse demasiado de la procedencia, central o periférica, de los creadores literarios de una lengua. Despejada esta antigualla, quisiera recordar, aun cuando sobra, que la obra del poeta granadino, tan valiosa, original y alucinante como efectivamente fue, no se propuso, ni era el caso de proponérselo, realizar una transformación de la poesía y la prosa castellanas. Como la que pudieron llevar a cabo Darío y los demás modernistas, americanos y peninsulares, en los años finales del siglo pasado e inicios del presente. No debemos dudar, en la actualidad, de que cincuenta años después de la desaparición del poeta puedan ordenarse mejor, sin incurrir en esos desvíos y exageraciones, los conceptos acerca de su creción maravillosa. Sobre la cual no existe aún, infortunadamente, la claridad de juicio de que su esplendor la hizo merecedora.

Pero, como desinteresándose de tal incomprensión, el verso de Lorca sigue gozando, con justicia, del más alto crédito dentro de la poesía en lengua española del siglo XX. Algo distinto, que tampoco deberá dejar de anotarse, es que haya perdido su influjo sobre las gentes jóvenes que hoy la escriben. Una mayor sugestión intelectual del poema, a veces desdichadamente con sacrificio de toda emoción, se admira ahora más en otra clase de poetas. Y sólo de tarde en tarde el acento comarcal de alguno, que no será de los mejores, deja advertir que no se han echado del todo al olvido, cuando menos como materia poética, los viejos localismos. Es evidente, asimismo, que la poesía de Lorca presenta un sinnúmero de dificultades en su interpretación. Que pueden tener origen en la particularidad de su lenguaje: el significado especial que el poeta daba a algunas palabras de su predilección. Dijo bien Cernuda que Lorca, poeta generalmente considerado como popular, es muchas veces un poeta hermético. A lo cual se añade un complejo uso de símbolos que, de querer pasar por alto sobre ellos, hace indescifrables no pocos de sus versos. Ya lo vamos indicando: la crítica de éstos, a pesar de ser abundante, no se tomaría siempre como afortunada. Debería ella aclararnos algunas dudas. Como la siguiente: tomando el andalucismo de Lorca por provincialismo o costumbrismo, ¿conlleva fatalmente una limitación de sus poemas? Esta semeja ser la opinión de muchos, por lo que la proporción de tal provincialismo o costumbrismo y la bondad de su transfiguración poética merecerían precisarse mejor. Los vacíos en la crítica frente a Lorca han hecho aseverar a José María Aguirre que «el poeta más estudiado de la literatura española contemporánea es probablemente el menos correctamente definido». Es el mismo ensayista español, autor del bello libro *Antonio Machado, poeta simbolista,* quien da la eventual clave para, sin estrechez ni excesos, orientar el juicio sobre la poesía del granadino: «Es posible que Lorca no fuera un gran poeta; es seguro, no obstante, que Lorca es, por lo menos, un poeta muy importante, mucho más importante de lo que hasta el momento han conseguido mostrar sus críticos».

Fernando Charry Lara

Así que pase cincuenta años

(Leyenda o Acto de homenaje en tres escenas)

Primera escena: *El tiempo*

(La acción debe suceder en un lugar impreciso como el mar sin crepúsculos, la semilla del sueño o la quietud de una paloma muerta en la arena. Tal vez sean testigos de lo que ocurra:

> la atención imposible de los muertos de mirada antigua,
> el llanto seco de los que ronda por el cielo insomne de Granada,
> los negros como mascaronés borrachos surcando los filos de río y aceite del Hudson,
> la noche desnuda en los miedos de un coro de gitanos,
> la pasión de los enamorados oscuros.

Quizá lo que ocurra sólo sucede ante la mano que escribe para que la página en blanco no sea un pozo de silencio ni la imagen vacía de unos ojos definitivamente amargos, cerrados frente al balcón abierto. Puede que no ocurra nada y que nada suceda. Puede que ni siquiera se estremezcan las calaveras de los teatros.

El tiempo de la acción debería ser el tiempo de los laberintos bajo la luna, el de las sombras entre la sangre, el de los cementerios de la memoria. Sin embargo, la fecha es precisa, concreta como un anillo o el fuego antes de la ceniza:

> 1986, agosto 19.

Ya pasaron cincuenta años. ¿Pasaron?...)

JOVEN.—Podríamos recordar.

VIEJO.—Podríamos recordar lo que ya una vez recordamos.

JOVEN.—Recuerdo que entonces te dije que guardaba dulces para comerlos después.

VIEJO.—Y yo te dije: Después, ¿verdad? Saben mejor.

JOVEN.—Y recuerdo que un día...

VIEJO.—Recuerdo que yo te interrumpí entonces con vehemencia... Sí, Me gusta tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría. Sabe a esperanza.

JOVEN.—Sí, sí, claro. Tienes razón. Es preciso luchar con toda idea de ruina, contra esos terribles desconchados de las paredes de la casa. Muchas veces yo me he levantado a medianoche para arrancar las hierbas del jardín. No quiero hierbas ruines en mi casa, como tampoco quiero muebles rotos.

VIEJO.—Así me dijiste en una ocasión. Estabas alegre y como tratando de convencerte. Lo recuerdo.

JOVEN.—Mientras hablábamos esperábamos que pasasen cinco años. Aquélla era una espera para el amor.

VIEJO.—Sin embargo, no ocurrió el amor sino la muerte.

JOVEN.— Yo quería morir siendo manantial, fuera del mar, entre los naranjos y la hierbabuena. Quería morir como un amanecer. Quería acabar enterrado en el aire pequeñito de una veleta. Sólo ansiaba el recuerdo en las cosas vivas, ardiendo en sus formas, con sus perfiles intactos.

VIEJO.—Recuerdo que también dijiste eso entonces.

JOVEN.—Pero ahora lo hemos perdido todo. Desapareció el tiempo. Nos hemos colmado del silencio de la tierra. ¿No te das cuenta? En nosotros desemboca el silencio.

VIEJO.—Siempre podremos recordar.

JOVEN.—Podríamos recordar lo que una vez ya recordamos.

VIEJO.—Muy bien. Es decir, hay que recordar, pero recordar antes.

JOVEN.—¿Antes?

VIEJO.—Sí, hay que recordar hacia mañana.

JOVEN.—¿Cómo?

VIEJO.—Sin sigilos, trasladando nuestra casa subterránea a las estrellas; desde el musgo de las estatuas o en las quemaduras de la sangre... Da igual. Hay que recordar hacia mañana, escribiendo ahora los sucesos de los años futuros.

JOVEN.— ¿Qué sucesos? ¿Qué sucesos?

VIEJO.—Recuerda y habla. No temas. Tal vez aguien entienda. Tal vez alguien se estremezca y deshoje la flor de la sal de sus ojos.

JOVEN.—Pasarán cincuenta años y hará mucho que la uña quebró el tallo y el dedo apretó el gatillo. Dejó el mar de moverse. Entonces se multiplicó el eco de los disparos. Esperábamos el amor y ocurrió la muerte. El corazón salió solo y se desgarró como un fruto oscurísimo. Pasarán cincuenta años, mas el tiempo se habrá detenido: quedó inmóvil sembrado de frío, abismado. Y ni siquiera los gallos sabrán ya cavar la aurora. El tiempo sólo es un espejo ante el vacío.

VIEJO.—Y, sin embargo, nunca estuvo solo tu corazón.

JOVEN.—Siempre me he asombrado ante el hombre; lo sabes. Por eso reparto mi corazón y mis sentidos entre quienes padecen el dolor y la injusticia que mana del mundo. Muchas veces abandoné un ramo de azucenas para meterme hasta la cintura en el fango y ayudar a los que buscaban azucenas. Ningún ser humano verdadero lo es si no transcurre solidario.

VIEJO.—Y, ¿ahora? ¿tienes azucenas en las manos?

JOVEN.—No. Sólo adelfas... Adelfas negras.

VIEJO.—¿Y tu corazón?

JOVEN.—¿Para qué lo solicitas? Tú sabes que mi corazón late desde hace tiempo en los ojos de nieve negra de un caballo negro y terrible.

VIEJO.—¿Qué quieres decir? ¿Qué quieres decir?

JOVEN.—Te preguntas a ti mismo. Sabes lo que ya ha ocurrido aunque todavía no se haya cumplido.

VIEJO.—¿Y los dulces?... ¿Conservas aún algunos de aquellos dulces?

JOVEN.—Los guardaba para después.

VIEJO.—No hay después. Tú y yo lo sabemos. ¿No lo recuerdas?

JOVEN.—Recuerdo que me gusta la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría. Sabe a esperanza.

VIEJO.—Tienes razón. Recuerdo que es preciso luchar contra toda idea de ruina. Muchas

veces me he levantado a medianoche para arrancar las hierbas del jardín. No quiero hierbas ruines en mi casa, ni muebles rotos, ni esos terribles desconchados de las paredes.

JOVEN.— También tú estabas alegre y como tratando de convencerte. Lo recuerdo.

VIEJO.—Sí. La nuestra era una espera para el amor y en aquel amor no cabían los escombros.

JOVEN.—Las ruinas, las hierbas ruines, los rotos y desconchados son el paisaje del olvido. Ellos son la forma de los cementerios donde orinan los perros y donde los gusanos y las lombrices se enroscan como diminutas esquirlas de agonía.

VIEJO.—Aguardábamos que pasasen cinco años para el amor.

JOVEN.—Pasarán cincuenta años y nunca hubo después.

VIEJO.—Después no hay nada, después no podemos amar, después se ha acabado todo.

JOVEN.—Esperábamos el amor tras el paso del tiempo.

VIEJO.—Ansiábamos el recuerdo en las cosas vivas que conserva indemnes el tiempo.

JOVEN.—Y sin embargo...

VIEJO.—No ocurrió el amor.

JOVEN.—Ocurrió la muerte.

(Lentamente, como un denso juego amargo, la penumbra ha ido envolviendo al JOVEN y al VIEJO a medida que sus palabras se esforzaban por entre los huecos y grietas del escenario. Se escucha un trueno lejano. Se oye otro trueno, esta vez próximo, inmediato como un remordimiento o un presagio. La luminosidad azulada de la tormenta invade:

los recuerdos en las raíces de los ojos,
la sorpresa del silencio y su alarma,
el cielo sin salida donde los vilanos asedian los límites del vuelo,
la sangre de las criaturas calladas,
el hielo que abrasa la memoria cuando el tiempo de la muerte se agolpa.

Confundiéndose con la prisa repetida de los truenos, por entre los cuchillos que acechan el sueño, se escucha un galope que avanza como una amenaza que buscara su destino. Por un lateral o desde el miedo aparece:

el CABALLO NEGRO y terrible,

que pronto aquieta y detiene su galope. Como si esperara. Un corazón ajeno late en sus ojos de nieve negra. Desde el escenario su negra mirada negra convierte la penunmbra azulada en un maleficio OSCURO.)

Segunda escena: *El maleficio*

(Torna la luz y sus vidrios alejan el tumulto poderoso de la tormenta. Los truenos se han quedado sin cauce. Ahora el aire lleva signos que derramarán su sentido. Busca la luz un paisaje de flores recién cortadas, mas el sueño de los rayos se pierde contra las figuras que permanecen en el escenario. El JOVEN y el VIEJO son dos presencias de roca: quietos como plazas deshabitadas, perfiles sin movimiento. Por ellos no pasa el tiempo y la leyenda ahora no los toca. Inmóvil también el CABALLO NEGRO; sólo sus ojos de nieve negra laten, se delatan y en ellos se hielan los vidrios de la luz el sentido que esconde el aire, los rumores del mundo alerta. Los ojos de CABALLO NEGRO amenazan las orillas de la aurora.

Por el patio de butacas, entre el público o las ruinas aparece el ARLEQUÍN. Lleva dos caretas, una en cada mano, la una de expresión alegre, triste la otra, y mientras habla cubre alternativamente con ellas su rostro. Junto al ARLEQUÍN viene la SOMBRA. Varios ECOS los

acompañan callados desde el aire. Actúan, o quizá vienen, deambulando entre la extrañeza y los cuerpos próximos de los espectadores. Hacia ellos hablan, ajenos al cuadro quieto que dibuja la mirada sobre el escenario.)

ARLEQUÍN.—Este que veis aquí os dejará huella y hará crecer el asombro entre vosotros. Nunca antes hubo tanta luminosidad y poderío, tan granado misterio ni tanto estremecimiento en palabra alguna. La suya es nueva y ahonda. El mejor gusto, el aliento más poderoso, la gracia y la tragedia tejen la trama de su voz, la medida de su canto.

SOMBRA.—Yo sólo soy una apariencia. No me pertenezco. Estoy desnudo y tengo frío, un frío mineral, antiguo como los planetas. Déjame. Dejadme todos. Me queman las abejas de vuestras miradas.

ARLEQUÍN.—Así como el poeta Virgilio construyó una mosca de oro y murieron todas las moscas que envenenaban el aire de Nápoles, de oro blando construiremos una estatua para ti, para que callen todas las voces falsas y ponzoñosas, para que cangrejos ciegos aniden en las gargantas y en los ojos enemigos.

SOMBRA.—Oigo aullidos y sollozos esperando. El aire trae un látigo de luces y el luto de las raíces amargas. Tengo frío. Una espesura de anémonas aguarda. Mi desnudez me asusta. Déjame, te lo ruego.

ARLEQUÍN.—¡Vamos, vamos...! ¿No oyes cómo canta el alba? También avanza desnuda y no se teme ni la celan. No te excuses. No te escondas. No calles como oculta la noche la risa de los niños. ¿No lo ves? Todos aguardan crecer junto a tu canto lleno de mariposas y colores intactos.

SOMBRA.—Sólo hay la imagen desnuda de una imagen. Dejadme. Me siento yermo, sin palabras ni fuerzas en el corazón. Dejad que me envuelvan los ecos, que me abriguen con sus bandadas de sabores quietos.

(El ARLEQUÍN desaparece sin rastro detrás de una cabriola. Desde distintos resquicios y diferentes tiempos los ECOS se aproximan hasta donde se encuentra la SOMBRA. Resuenan salmodiantemente. Avanzan como formas sin peso, desprovistas de cuerpo.)

ECO DE YERMA.—Marchito y yermo estás, sí, como yo que estuve marchita con la agonía de un animalito. Desde que me casé estuve dándole vueltas a esa palabra: marchita, marchita... Sólo cuando te la dicen en la cara, sólo entonces, por primera vez, vez que es verdad y entiendes.

ECO DE ROSITA.—Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas y, si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entiendes si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podrás entender si pido que se aleje esa mano oscura que no sé si hiela o abrasa el corazón cada vez que, como tú, me quedo sola.

ECO DE MARIANA;—Os doy, a ti y a todos, mi corazón. En mis últimas horas yo quise engalanarme, sentir la dura caricia del anillo, prenderme en el pecho de la mantilla de encaje. Quien ama la libertad por encima de todo por ella se desangra; la muerte es entonces la misma libertad. Os doy mi sangre que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas. No se puede comprar el corazón de nadie.

SOMBRA.—Oigo vuestras voces y siento que abren heridas que me ahogan como yedras en la garganta... Marchito... Solo... La libertad y la sangre... ¡Callad! ¡Callad!... Como la espada que apaga el resuello de los toros, así me consumen vuestros ecos. Yo sólo soy una presencia, una imagen desnuda, el sueño o la fiebre de alguien que desconozco. No pongáis en mí lo que a él le pertenece.

(Como por picaduras de un punzón arisco, la SOMBRA ha empezado a manar sangre que no tiembla ni se contiene. Sangra la sangre. Desde el escenario el CABALLO NEGRO y terri-

ble ventea y resopla desinquieto. Caracolea. Los belfos como ansias estirándose. A punto, pareciera, de encabritarse y quebrar la quietud en que se había mantenido. El JOVEN y el VIEJO continúan semajando formas de roca de las que huyó el movimiento.

Al poco, también por entre el público o las grietas, irrumpe la MÁSCARA que viste un traje con larga cola y todo el pecho sembrado con lentejuelas de oro. Oculta el rostro tras una careta blanca de yeso.)

MÁSCARA.—¡Encantador! ¡Realmente un verdadero encanto! Es la magia del teatro, la desvergüenza y la mentira del teatro. Puede una sombra parecer un hombre y puede su sangre desbordarse como el viento cuando inunda los valles. Teatro, todo teatro. Y el mejor teatro es la secreta trama que traman las palabras.

SOMBRA.—El teatro es escuela de llanto y risa, reducto misterioso de magia y camino de fascinación. Pero sobre todo el teatro es una tribuna para los hombres, para que en ella expliquen y se expliquen, para que ahonden en el corazón y descubran los sentimientos. En el teatro los hombres se reconocen y se recobran por la palabra y sus imágenes.

MÁSCARA.—El teatro engaña. Siembra esperanzas y fecunda ilusiones. La realidad no es más que el desamparo de una noche en que se secan los labios y los besos, el agujero o la fosa que acoge los llantos y las guerras perdidas. La realidad es una marca permanente de dolor.

SOMBRA.—No es cierto lo que dices. El teatro es más que un espejismo que no se alcanza. Es poesía que se hace humana y, en la transformación, habla, grita, llora, se desespera, pero no miente. Debajo de su apariencia los personajes revelan su encarnadura: se les ven los huesos, la sangre.

MÁSCARA.—Pues si así lo crees, mi deseo no será para ti maleficio, sino don benéfico, generoso obsequio. Desde ahora ya no serás la sombra que eres. Ya eres hombre verdadero, un latido entre otros latidos, un pulso herido que conocerá el sabor concreto de la sangre.

(Con la lentitud de la tierra humedeciéndose reciente, pierde la SOMBRA su cáscara de sombra. El aire llena sus signos con un nuevo perfil humano. Descubren los sueños de la luz de la estatura del cuerpo y el rastro ileso de la respiración en el pecho. La SOMBRA es ahora el HOMBRE. Sigue desnudo como un destello entre volúmenes apagados. Sigue la sangre sin cesar de manar de sus heridas. De nuevo hablan los Ecos. Es de augurio siniestro el rumor disperso de sus voces.)

ECO DE LA MADRE.—Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. pero no; camposanto, no; lecho de tierra; tierra que te cobije y que te mezca en el fondo del cielo inverso del más erizado de los abismos.

ECO DE BERNARDA.—Avisaré que al amanecer den clamores las campanas... Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! !A callar he dicho! ¡Las lágrimas para cuando estemos a solas! Nos hundiremos todos en un mar de luto, en el negro abismo del silencio.

ECO DE MARIANA.—Es preciso que tú también descanses. Nos espera una larga locura de luceros que hay detrás de la muerte. No desmayes. El abismo nos aguarda, te está buscando desde hace tiempo.

(Las voces y los ECOS se alejen como se hunde el filo del metal en la carne, como se escapa la arena de entre las manos, como olvidan los espejos las imágenes perdidas.)

HOMBRE.—¡Esperad! ¡Esperad! No me dejéis así herido! ¡No me dejéis con la flor incesante de mi sangre! ¡Esperad!

(Los gritos de maromas rotundas del HOMBRE acaban por quebrar el cuadro quieto que

fijó la mirada sobre el escenario. El JOVEN y el VIEJO abren sus ojos desmesuradamente, como si no les fuesen propios o perteneciesen a los muertos. Sus labios se abren en un doloroso boqueo de pez al que cegaran con cal las agallas. Sin embargo, ninguna palabra, ningún sonido o murmullo se desprende de la mueca esforzada en que se han convertido sus bocas; ningún destello aterido, ningún incendio o erupción brota de la desmesura de sus miradas.

No tarda mucho el CABALLO NEGRO y terrible en arrancar en estampida. Corre como una cólera definitiva, desbocado, sin límites que le aferren o que aminoren el vértigo que encienden sus cascos. Así irrumpe entre el público o los escombros donde la MÁSCARA y el HOMBRE acumulaban los rastros y las vertientes de la sangre. Con las tenazas locas de sus quijadas, el CABALLO NEGRO encarama sobre su lomo al HOMBRE y escapa con él en un galope terrible, sin dogales, sin riendas, sin espuelas. Los ojos de nieve negra del animal son fragua y forja donde se expande el fuego. La MÁSCARA intenta retenerlo.)

MÁSCARA.— ¡Alto! ¡Detente gigante de siniestras oscuridades! ¡Detén el tropel de tu velocidad aguda como navaja! ¡Alto! ¡No despeñes la vida que te llevas!

(Será vano el empeño. EL CABALLO NEGRO y terrible sólo se detendrá cuando en sus ojos de nieve negra se refleje la profundidad de la sima, cuando sea su mirada otro abismo de fuego OSCURO.)

Tercera escena: *El abismo*

(Un silencio fecundo de punzones o aristas ha impregnado el aire, la luz y sus fugas, después de que se desvaneciese el fragor alucinante de los cascos del CABALLO NEGRO y terrible. Ni siquiera los insectos entablan asechanzas enemigas. Sólo el silencio armado y el eco del galope sumergiéndose en el algodón de los sentidos.

El JOVEN y el VIEJO, en el escenario, abandonan el asombro de gestos paralizados en que permanecían. Vuelven los ojos a su medida. Regresan a su línea de formas en vilo los labios. Hablan como quien inicia una despedida.)

VIEJO.—Podríamos recordar.

JOVEN.—Podríamos recordar lo que ya una vez recordamos.

VIEJO.—Recuerdo que guardabas los dulces para después.

JOVEN.—Recuerdo que no hay después.

VIEJO.—Pasarán cincuenta años, mas el tiempo se habrá detenido.

JOVEN.—El tiempo sólo es un espejo ante el vacío.

VIEJO.—¿Sabes? Me gusta tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría. Sabe a esperanza.

JOVEN.—Sí, sí, claro. Tienes razón. Es preciso luchar con toda idea de ruina.

VIEJO.—¿Crees que nosotros somos somos unas ruinas? ¿Somos acaso un panorama para los insectos? ¿Somos el perfil de algún sueño hundido?... ¿Qué somos? ¡Díme! ¿Qué somos tú y yo?

JOVEN.—Te preguntas a ti mismo. Sabes perfectamente lo que somos: esqueletos dispuestos para el aire, sangre que desató el odio. Somo lo mismo: un recuredo contra las ruinas.

VIEJO.—Y sin embargo esperábamos el amor.

JOVEN.—Pero ocurrió la muerte.

VIEJO.—Ya pasaron cincuenta años.

JOVEN.—¿Realmente pasaron cincuenta años?...

(Mientras el JOVEN y el VIEJO hablan, entre los espectadores o las miradas ausentes, sur-

gen el ARLEQUÍN y la MÁSCARA que maniobran para preparar un pequeño escenario de tablones cuarteados. Sus ademanes son meticulosos y precisos, mas una severa gravedad domina sus cuerpos que se ungen de la remota solemnidad de los oficiantes de ceremonias sagradas.

Al fin ultiman la operación y queda listo entre el público el escenario de tablones cuarteados. Antes de desaparecer detrás de uno de los bastidores dispuestos en los laterales, la MÁSCARA hace su anuncio con actitudes de pregonero.)

MÁSCARA.—¡Señoras y señores, distinguido público, la representación va a comenzar! ¡Para ustedes y ante ustedes... «Así que pasen cincuenta años»! ¡Un diálogo de amor y muerte para los asesinados bajo el cielo!...

(Desde el otro bastidor lateral del escenario de tablones cuarteados levantado entre el público aparece el ARLEQUÍN. Lleva en las manos sus dos caretas, la una de expresión alegre, triste la otra. Como siempre, cuando habla oculta con ellas, alternativamente, su rostro.)

ARLEQUIN.— Dicen que dicen que la muerte resuena por los barrancos, que la oscuridad tiene ojos de ataúd y el silencio se espesa de pólvora y sangre seca. Dicen que dicen que en Víznar está el abismo. Dicen que dirán que el crimen fue en Granada.

(Voces de corazón roto vagan como un crepúsculo recién cortado ante las ventanas de un balcón abierto. Se las oye. Ruedan por los huecos y los huesos.)

VOZ DE MACHADO.—Se le vio, caminando entre fusiles, por una calle larga, salir al campo frío, aún con estrellas, de la madrugada. Mataron a Federico cuando la luz asomaba. El pelotón de verdugos no osó mirarle la cara. Todos cerraron los ojos; rezaron: ¡ni Dios te salva! Muerto cayó Federico. Sangre en la frente y plomo en las entrañas... Que fue en Granada el crimen sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada...

ARLEQUÍN.—Dicen que dicen que salió una noche que ardía como soles perdidos. Dicen que dicen que llevaba en la mano un lirio y el lirio se volvió sangre. Dicen que dicen que en sus ojos se repetía la muerte. Dicen que dirán que lo sacaron una noche y que ya no viene.

VOZ DE GUILLÉN.—La casa oscura, vacía; negro musgo en las paredes; brocal de pozo sin cubo, jardín de lagartos verdes. Sobre la tierra mullida caracoles que se mueven, y el rojo viento de julio entre las ruinas meciéndose. ¡Federico! ¿Dónde el gitano se muere? ¿Dónde sus ojos se enfrían? ¡Dónde estará, que no viene!

(Las voces de corazón roto se confunden con el estampido de un trueno lejano. Descarga azulada la tormenta y en luz gime parecida a un pájaro entre alambres. Sus claroscuros iluminan el pequeño escenario de tablones cuarteados que se alza entre los espectadores.

La careta de yeso blanco de la MÁSCARA irrumpe ahora como la sal en las caracolas. Tiene roto y vencido su traje de larga cola, diseminadas las lentejuelas de oro que sembraban su pecho.)

MÁSCARA.—Yo he visto el abismo llenarse del estupor de los cadáveres. Y he visto las bocas calladas y las conciencias ocultas bajo el miedo sin fondo. Y he visto el odio delatando con saña. Y he visto la cruz disparar como detonaciones y bendiciones que eran condenas.

(Mientras habla la MÁSCARA la tormenta pesa sobre la tierra y se establece entre el público. Los relámpagos recuerdan los destellos diminutos de las balas al escapar de los caños de pistolas y fusiles. El retumbo de los truenos es ya el eco multiplicándose del ruido seco con que los disparos fermentan la muerte.)

MÁSCARA.—Y he visto al hermano ser alacrán para el hermano. Y las mujeres viudas y las madres secas como casas quemadas. Yo he visto el rostro del mercurio, los ojos del cáncer, las manos del carbón. He visto la guerra y sus desmanes. Su lengua de óxido sobre los pechos. Sus dientes hunden la frente para que no ocurra bajo los ojos de la sorpresa viva de los sueños.

ARLEQUÍN.—Así que pasen cincuenta a ños el olvido volará sobre los muertos y la gangrena del odio.

MÁSCARA.—Así que pasen cincuenta años no crecerán en ascuas las manchas de la sangre.

ARLEQUÍN.—Esperaremos el amor así que pasen cincuenta años.

MÁSCARA.— No habrá más crimen, Federico. Así que pasen cincuenta años tu oculta calavera será el cuenco para el amor.

ARLEQUÍN.—No más muertos acumulados sin nombre.

MÁSCARA.—No más abismos para perpetrar la infamia.

ARLEQUÍN.—Y el teatro será una ternura desgranada donde esperarte.

MÁSCARA.—Y la poesía: plata cálida para los labios que te nombren.

(La tormenta calma su estruendo. Tal vez los muertos de miradas antiguas germinen hacia las flores y el sol.)

ARLEQUÍN.—¡Señoras y señores!... ¡Distinguido público!... ¡La representación ha terminado!...

(El ARLEQUÍN y la MÁSCARA se despojan de las caretas que siempre han velado sus rostros. Las facciones de uno son iguales a las del otro. Sus caras idénticas son la cara del HOMBRE. Mientras permanecen mirando fija, honda, insistentemente al público, el JOVEN y el VIEJO prosiguen ahora el diálogo, la urdimbre de sus voces.)

JOVEN.—¡Dime! ¿Qué somos tú y yo?

VIEJO.—Lo sabes. Sabes perfectamente lo que somos. Somos lo mismo: esqueletos dispuestos para el aire, un recuerdo contra las ruinas.

JOVEN.—Y sin embargo esperábamos el amor.

VIEJO.—¿Habrán pasado ya cincuenta años?

JOVEN.—Siempre podremos recordar.

VIEJO.—Muy bien. Sí, pero recordar antes; hay que recordar hacia mañana.

(Silencioso como la luna contra el agua el CABALLO NEGRO y terrible aparece y se aquieta en el escenario. Bajo los ojos de nieve negra del CABALLO NEGRO el JOVEN y el VIEJO se observan infinitamente, como si se descubriesen por vez primera o inauguraran un mundo desconocido. Sus miradas se absorben mutuamente. Ahora hablarán al unísono, como un único y solo pensmaiento.)

JOVEN/VIEJO.—Mi corazón late desde hace tiempo en los ojos de nieve negra de un caballo negro y terrible... Esperaba el amor y ocurrió la muerte... ¿Habrán pasado ya cincuenta años?...

(El CABALLO NEGRO y terrible se aproxima con lentitud de aceite resbalando por entre plumas. Pareciera que en sus ojos de nieve negra se reflejase un abismo remoto.)

JOVEN/VIEJO.—Siempre podré recordar.. Así que pasen cincuenta años... podré recordar.. Aún espero que ocurra el amor... Siempre podré recordar...

(Las palabras se han vuelto imprecisas como el mar sin crepúsculos, la semilla del sueño o la quietud de una paloma muerta en la arena. El ARLEQUÍN y la MÁSCARA desaparecieron entre la soledad de la memoria. En el lugar del público o los vestigios sólo queda la fijeza de un rumor, una imagen disecada. Nadie podrá explicar cómo los espectadores han sido suplantados por SOMBRAS que sangran y esperan. Tal vez esperan que pasen otros cincuenta años. Tal vez esperan la caída lenta del

TELON.)

Sabas Martín

Pulidor de estrellas

«¡Oh pulidor de estrellas!»
F. García Lorca

En *«Teoría y juego del duende»*, Lorca ensaya toda una preceptiva individual de curiosidades y hallazgos, en torno a los móviles del sueño, la muerte y aquellos mecanismos espirituales, eso es, que dan vida y esplendor al hecho artístico. Tal es la envergadura un tanto surreal de su propósito.

Y es cierto, un cuadro o un poema jamás debieran ser tenidos por tales, si no revisten ese milagroso talento de lo individual, habitado por esa «rara» sensación que penetra todas sus fibras e inquieta el secreto mismo de lo creado. Ya sea, en esa nomenclatura, la del duende, la del ángel o la de la musa. De ahí que algunos sean capaces de apreciar ese sortilegio que reinventa un baile o una canción, como si se tratara más bien de una inefable alegoría que remonta al ejecutante a una segunda naturaleza de la expresión. En esa sensación íntima, pienso, en la que se entrelazan la fantasía y la videncia, la memoria y el estremecimiento, el dolor y la alegría, en esa combinación tan añeja como actual del que es un claro ejemplo el poeta del *Romancero Gitano.* Lo que en resumidas cuentas es un lirismo de viejas fuentes. Las mismas, quizá, que forjaron a Lope, a Garcilaso, a Quevedo, a Góngora... Porque una voz pertenece primero al sueño antes de darse a la pluma. Y España, es verdad, cifra ese misterio. La obra de sus principales artistas lo ha demostrado a lo largo de los tiempos: «Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende, de ángel y de musa, y así como Alemania tiene, con excepciones, musa, y la Italia tiene permanentemente ángel, España está en todos los tiempos movida por el duende, como país de música y danza milenarias, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte». Así sintetiza, en parte, su discurso y teoría que no es ajeno al pensamiento mágico. Hoy se habla de García Lorca como de un poeta del alma popular. Y naturalmente esa expresión es ajustada, ya que su arte es un irresistible intercambio en los que no podía faltar, pues, el costumbrismo y la tradición, tanto como la referencia a las cosas cotidianas. Es decir, aquello que escapa un poco al rito del amor, a la fenomenología del paisaje o la escena patética de la muerte. Al fin y al cabo, la poesía no puede ser otra cosa que un nombra para ser, para cobrar de pronto una imagen de existencia en el cementerio de la obstinación y el hábito. Acaso, una repentina experiencia movida, según creo, por eso que Yeats llamó hermosamente: «una comunidad de estados de ánimo», para señalar a la verdadera poesía. Dando rienda suelta a un sentimiento evocador y al mismo tiempo crítico que se desplaza entre la realidad y la más escandalosa fantasía. En ese aspecto, Lorca tuvo a lo largo de toda su obra esa perturbadora rareza de combinar aquellos registros en el lenguaje, como si a diario reviviera esa melodía que oculta un río tal vez invisible para los ojos, pero indudablemente presente para el corazón. Un caudaloso río que mantiene despierto el diálogo con la noche. Mientras que su corriente no sólo pule las piedras y arrastra las raíces, sino que también pule voces y estrellas... ¿Qué otro designio más libre y certero que ése?

Temperamento incontenible, diría, que no guarda relación con la realidad existente. Con ese monumental retablo de aconteceres que darían paso a sus versos: la ronda infantil, la romería, la tauromaquia, la procesión, el cante jondo, en definitiva, ese grito herido que aparece y desaparece en un obsesivo juego tanático. En ese sentimiento se expresa. Consa-

grándose, quizá, a sus espectros más queridos en un caleidoscopio por instantes, de perfiles goyescos, que alguna vez llamó: «el triunfo popular de la muerte española». Y en ese sentido, pienso, hay un raro acercamiento hacia la *España Negra* del pintor José Gutiérrez Solana. Por lo menos a esa intención de reiventar el entorno. Y no sé por qué maravilla de la imaginación, presiento, esos vasos comunicantes, esa simbiosis particular que, tal vez por el mismo poder de captación de la muerte, adquiere en ambos artistas una suerte de encantamiento, que reúne desde ópticas distintas una atmósfera descriptiva y acaso onírica común. Ya que Solana también lleva en la sangre esa tradición goyesca; aunque no de un modo fatídico, sino más bien de recreación.

En algún momento de la conferencia, García Lorca dice: «Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles. Desde *El sueño de las calaveras* de Quevedo, hasta el *Obispo podrido*, de Valdés Leal, y desde la Marbella del siglo XVII, muerta de parto en la mitad del camino...»

Como todo espíritu romántico el poeta padece de los duendes y los rubores adolescentes que son el exponente, es claro, más orgulloso de su gran sensibilidad. El duende hace experimentar a Federico García Lorca lo más hondo de la poesía misma, en un tornasolado encuentro con el paisaje interior. Es por eso que, ya sea por aquel dejo inefable o bien por su repentina nostalgia, el duende jamás se repite.

Y en ese mosaico cultural, no podía faltar la referencia al flamenco siempre tan presente en el poeta. En la tradición misma del espectáculo popular. Este es una aspecto en el que se funden universos propios de una región, Andalucía, y una infinita secuela de personajes y anécdotas en cuyo sentimiento repentino de la voz o la guitarra, suele inquietarse su imaginación. Acaso en una peregrinación interior tan fantástica que sólo puede improvisar la poesía y el duende. Y su concepción mágica del poema, a no dudarlo, consiste en eso. Quizá, en lo que alguna vez dio en llamar «limo de voces perdidas», estableciendo una síntesis acabada en la mencionada proyección. ¡Son tantas sus «cacerías nocturnas», para lograr tal transparencia! ¡Son tantos los crepúsculos en ese inventario de imágenes y metáforas que han cifrado para siempre su lenguaje! Porque así surge el duende: «Y los gitanos del agua/ levantan por distraerse,/ glorietas de caracolas/ y ramas de pino verde.» Y esa ha sido a perpetuidad su prístina virtud, su orfebrería alada (también como el duende) irrepetible.

Manuel Ruano

Los cuatro elementos en la obra de García Lorca

A la voz de Isabelita Roldán y a los silencios de Eduardo Carretero

Introducción

Por 1531, Enrique Cornelio Agripa de Nettesheim dirige a Juan de Tritheim, abad de Santiago en Herbipolis, su maestro, un tratado que había escrito muchos años atrás, [1] cuando la juventud le creía capaz de eliminar no pocas extravagancias para «redimir a la mismísima Magia, la antigua disciplina de todos los sabios, de los errores de la impiedad, y devolverla limpia y adornada con sus méritos y vengarla de la injuria de los que la calumnian» [2]. El capítulo III del tratado *De occulta philosophia* comienza con unas palabras que van a ser, también, nuestro punto de partida:

> Cuatro son los elementos y los fundamentos primarios de las cosas corporales: fuego, tierra, agua, aire; a partir de ellos se forman todos los elementos en este mundo, y no por acumulación sino por transmutación y unión; y de nuevo, cuando se desintegran, se convierten en estos elementos. Ninguno de los elementos sensibles es puro, sino que están mezclados en mayor o menor proporción, y pueden transmitirse entre sí: de este modo, la tierra al divolverse se convierte en agua y ésta, al engordarse y hacerse densa, es tierra; mas al evaporarse por el calor se convierte en aire y éste, al calentarse en exceso, en fuego; este último al apagarse vuelve a ser aire y enfriado tras una fuerte combustión, se hace tierra o piedra o azufre, como queda claro con el rayo [3].

Hay en el texto no pocos ecos del saber griego y, sobre todo, el acercamiento a la filosofía presocrática [4] y, pensamos, en los tamices que interpuso Tito Lucrecio Caro. Pero no es esto sólo; está ahí toda la caterva de tratadistas medievales que buscaron en esos elementos el sustento de la alquimia, desde Roger Bacon a Arnaldo de Vilanova a Pedro Apono o a Anselmo de Parma. Los cuatro elementos primordiales son el fundamento de la visión del

[1] *En 1510 se fecha el reconocimiento de Juan Tritemio a Cornelio Agripa por haberle confiado el examen de la obra. La edición de 1531 fue reproducida en facsímil con introducción y comentario de Karl Nowotny (Graz, 1967).*

[2] *«Magiam ipsam vetustam sapientumque omnium disciplinam ab impietatis erroribus redimitam, purgatamque, et suis rationibus adornatam restituerem, et ab injuria calumnian tium vindicarem» (sin foliar). Recuérdese cómo los alquimistas trataron de cohonestar sus intentos con la gracia constituyendo la* medicina catholica, *como Heinrich Khunrath en su libro* Von hylcanischen, das ist, primaterialischen katholischen, oder allgemeinen naturlichen Chaos. *Magdeburgo, 1597.*

[3] *«Quatour sunt elementa et primarie fundamenta rerum omnium corporalium: ignis, terra, agua, aer; ex quibus omnia elementata in istis inferibus componunt, non per modum coacervationis, sed secundum transmutationem et unionem; rursusque cum corrumpunt in elementa resolvuntur. Nullum aut sensibilium elementorum purum est, sed secundum magis et minus permixta sunt, et in se invicem transmutabilia: quem admodum terra lutescens dissolutaque sit aqua, atque illa ingrossata densataque, sit terra; per calorem autem evaporata transit in aerem, et ille supercalescens in ignem et hic extinctus revertitur in aerem, infrigidatus autem ex superadustione, sit terra aut lapis aut sulphur, sicut ex fulmine manifestum est» (f. III-IV).*

[4] *Pienso en Empédocles de Agrigento* (Los filósofos presocráticos, *por varios autores, edit. Gredos, Madrid, 1979, t. II, p. 175). Diógenes de Apolonia se hace cargo de saberes antiguos: la naturaleza única fue identificada por Tales con el agua, por Heráclito con el fuego, por Anaxímenes con el aire y con «lo intermedio» por Diógenes (ib., III, p. 28). Menos explícito es Jenófanes (ib., I, p. 286). Cfr. t, I, p. 175, donde se tienen en cuenta las cuatro «raíces de todas las cosas». Véase el libro, excelente, de G.S. Kirk y J.E. Raven,* Los filósofos presocráticos *(trad. J. García Fernández. Madrid, 1974).*

mundo, su creación y sus mutaciones; son la esencia de la vida y son, también la esperanza de una supervivencia más allá del hecho ineluctable llamado muerte.

El hombre intenta explicar racionalmente el mundo con el que vive y tiene ahí esas causas que le obligan a pensar, pero la cultura se transforma según las necesidades de cada tiempo; para tener sentido se adapta a la realidad de cada instante y, aun siendo la misma su razón, la apariencia está modificada y, como ocurre con los palimpsestos, la primitiva lectura no se logra [5]. Es necesario recurrir a nuevas técnicas que saquen a la luz los rasgos ocultos, pero cuya incisión aún dura. Es también nuestro quehacer de hoy. Porque el poeta posee la lámpara prodigiosa que devuelve su primitiva esencia a las cosas; si unos rayos sabiamente manejados alumbran mensajes ocultos, el creador tiene en la palabra la sorprendente luz que devuelve la *vis magica* a las cosas adulteradas por el uso, y, al descubrir el sentido recóndito que yace tras los nombres, recrea el mundo; lo hace ser él mismo y nos lo entrega virginalmente intacto. Porque tal es la esencia de la poesía, encontrar los motivos que son eternos y darles validez actual: la Creación es un acto único que se transforma con los siglos, pero que permanece inmutable aunque nos parezca distinta. Baudelaire decía que el fin de la poesía es zambullirse en «el fondo del Infinito para encontrar cosas nuevas»; tal vez no sea cierto. Paul Claudel pensaba en la *poesis perennis* [6], que no inventa nada, sino que re-crea un mundo que nos es dado y que nosotros, si somos capaces, podremos transmitir. Como siempre *poiesis*, creación, y *demiurgo*, hacedor de objetos; pero nada se crea de la nada, ni se modelan vasijas sin materia previa. Milenios de cultura impiden descubrir cosas nuevas, pero no se agotan las posibilidades de labrarlas, y cada vaso es nuevo e irrepetible, por más que sea vaso. Y aquí entramos en la creación de García Lorca: no descubre cosas nuevas, sino eternidades vividas por el hombre y sabe transmitirlas con una voz que suena como si nunca hubiera atravesado las capas sutiles del aire. El poeta recibe una herencia, la actualiza, la hace válida en un momento y, al entregárnosla nuevamente lograda, la repristina. Acaso sin saberlo ha descubierto la eternidad que estaba adormecida en la palabra y la palabra ha vuelto a ser el milagro aún no estrenado [7]. García Lorca, lo vamos a ver, recrea la *poësis perennis* y ha hecho, simplemente, *poësis*. La eternidad está en el mundo material que ha desnudado y que, ahora, cobra su total sentido. El poeta no descubre galeones sumergidos, sino que participa en el acto singular de la creación. Actualiza los siglos ya perdidos y nos lleva ante aquel primer hombre que sintió y que pensó. García Lorca no es un poseso, sino un hombre con intuición; no le sacude el espíritu del dios como a la sibila, sino que es el creador que adivina por sí y no porque el vendaval interior le dicte palabras misteriosas. Lo vamos a ver. Como hace milenios otros hombres, contempla el mundo que lo rodea; lo ve constituído por unos cuantos elementos muy próximos y los interpreta. Su misión es contar; su intuición, descubrir los manaderos donde las raíces se alimentan. Y lo hace por medio de palabras: este es el prodigio al que vamos a asistir: la fe ciega que el poeta tiene por el valor de la palabra. No es el vulgar narrador que dice lo que sabe, sino el hombre que busca la verdad oculta de las cosas y crea el mundo donde viven sus

[5] *No se me oculta que los antropólogos han señalado la unión de mitos y cultos en las más tempranas formas de religión; más aún, que no pueden no ser mitos en sentido estricto, sino formas de vida que adoptan actitudes míticas, por ejemplo las organizaciones duales en las que se refleja la polarización del mundo: día y noche, macho y hembra, derecha e izquierda, fauna y flora (Adolf E. Jenssen,* Myth and Cult among Primitive Peoples. *Trad. M.T. Choldin y W. Weissleder. Chicago-Londres, 1963 [edic. alemana, 1951], p. 39). Esta dualidad es la que una y otra vez vamos a encontrar explícita o sobreentendida en la obra de García Lorca y la vamos a ver con funciones significativas.*

[6] Accompagnements, Introduction a un poème sur Dante.

[7] *Las relaciones entre mito y lenguaje vienen de muy lejos. Ya Heráclito planteó la cuestión en la obra de Homero (cfr. Albert Cook,* Myth and Language. *Bloomington, 1980, páginas 69-107).*

criaturas porque otras ya vivieron con él. Cuenta el etnólogo Knut Rasmussen [8] que un esquimal de la familia de los Netsilik le dijo: «Esto es así porque se dice que esto es así» [9], forma de expresar una verdad mágica a través de la palabra hablada, que, sin duda hubiera gustado a Federico. En la palabra estaba la verdad, pero esa verdad encerraba un mundo mítico al que tenemos que descubrir. Intentémoslo [10].

El fuego

Cada elemento genera constelaciones de satélites. El poeta ha interpretado una realidad y, al recrearla, se convierte en depositario de los dones que el Hacedor guardó para sí. El fuego está en el comienzo de los mitos: [11] Prometeo quiso arrebatárselo a Júpiter para hacer dioses a los hombres, porque en el simbolismo de todos los pueblos, el fuego es imagen del amor, del espíritu e incluso de la divinidad [12], pero García Lorca no pretende hacer teología, sino poesía; la basta acertar con la veta que humanamente le es más próxima y descubre en ella esas condiciones que le son inherentes. Porque no es mucho afinar decir que las dos cualidades específicas del fuego son el calor y la sequedad o, según otros, la ligereza y la actividad, no, como quería Platón, la transparencia, la volatilidad y el movimiento y, sin embargo, por esas vías la magia descubrió los dos elementos fundamentales: el fuego y la tierra, agente y receptor de «cualquier operación admirable», porque, y aquí entramos en lo que nos interesa ahora,

> el fuego (como dice Dionisio) llega de un mundo diáfano a todas las cosas y a través de todas las cosas, y luego se aleja; para todo es luminoso y al mismo tiempo oculto y desconocido; cuando es por sí mismo, es decir, cuando no está vinculado a materia ninguna en donde manifiesta la actividad que le es propia, es inmenso e invisible, capaz por sí mismo de lograr su propia actividad; es móvil, se entrega a todo lo que de algún modo se le aproxima; es renovador, guardián de la naturaleza, dador de luz, inaprensible por los resplandores que le rodean ocultándolo, claro, discreto, retrocede, vuelve de nuevo, se mueve sutil, es excelso, ajeno al ultraje de la disminución, siempre movido y moviendo, se apodera de lo otro sin ser jamás sometido, no necesita a nadie, crece de un modo secreto a partir de sí mismo y manifiesta su propia grandeza a las materias de que se apodera, es activo, puede con todo a la vez, está presente sin ser visible, no sufre ser olvidado, etc. [13]

[8] The Netsilik Eskimos. *Kopenhagen, 1931, p. 207.*

[9] *«Es ist so, weil man sagt, dass es so ist» en la traducción que se da en el trabajo de Raffaele Pettazzoni,* Die Wahrheit des Mythos *(incluido en el libro* Myth, Mensch und Umwelt, *edit. por Adolf E. Jensen. Nueva York, 1978, p. 5).*

[10] *A pesar de sus títulos, no me son útiles, pues siguen derroteros distintos de los míos, los libros de Carlos Ramos Gil,* Claves líricas de García Lorca. *Madrid, 1967: Rupert C. Allen,* The Symbolic World of Federico García Lorca. *Albuquerque, 1972, y* Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca. *Austin. 1974; Jaroslaw M. Flys,* El lenguaje poético de Federico García Lorca. *1955; Edward F. Stanton,* The Tragic Myth. Lorca and «Cante Jondo». *Kentucky, 1978. Aparte queda la obra fundamental de Gustavo Correa,* La poesía mítica de Federico García Lorca *(2ª edic. Madrid, 1975), que también ofrece intereses muy distantes de los que aquí comento, lo mismo que la sugerente recopilación de estudios hecha por Joseph W. Zdenek,* The World of Nature in the Works of Federico García Lorca. *Winthrop, 1980. En la obra de Egon Huber,* García Lorca. *Munich, 1967, los elementos son estudiados desde una perspectiva simbólica en relación con otros muchos, pero no como elementos primordiales, eso mismo hace que no se trate del fuego, que para mi quehacer es fundamental; no obstante, hago referencias a esos capítulos en los lugares pertinentes.*

[11] *Para el valor de esta palabra, vid. Gaston Bachelard, La psychanalyse du feu. París, 1949, páginas 17-47; Mircea Eliade,* Mito e realtà *(trad. G. Cantoni). Milano, 1974, páginas 10-13; Luis Gil,* Transmisión mítica, *Madrid, 1975, páginas 11 y siguientes. Dejo para final de esta nota la referencia de la obra capital sobre el tema, en la que no sólo están las ideas de muchos pueblos sobre el origen del fuego, sino una síntesis de excepcional valor para entender cuánto ha significado —y significa— en la historia de la humanidad: Sir James George Frazer,* Myths of the Origin of Fire. *Londres, 1930 (reimpresión, Nueva York, 1970).*

[12] *Jean Chevalier-Alain Gheerbrant,* Dictionnaire des symboles *(edic. 1973), II, s.v.* feu; *Mircea Eliade,* Historia de las creencias y de las ideas religiosas, *t. I, Madrid, 1981, páginas 43-44.*

[13] *Cornelio Agripa, comienzo del cap. V. Vid. también* Filós. presocr., *I, páginas 329-331; Bachelard,* Psych. feu, *cap. V:* La chimie du feu: histoire d'un faux probleme.

En esta larga descripción se mezclan realidades físicas y espirituales, como si tentara el afán de reducir todo a una simple unidad. Y es que la idea cristiana del Dios como luz ha impregnado los principios de esta magia basada en principios que no quieren ser nada heterodoxos. Pero de tantos fuegos como enumeran las religiones exotéricas, García Lorca apenas si se queda con otro que el del mundo terrestre en el que la pasión sexual se manifiesta: es la vieja técnica de obtener el fuego por frotación o, como quiere Mircea Eliade, el fuego así obtenido es el resultado de una unión sexual [14], «el fuego es el hijo del hombre», según la bella expresión de Bachelard [15], que no es otra que la de los viejos alquimistas, pues los animales todos «de fuego poseen su fuerza y es celeste su origen», y mueren cuando el fuego se apaga. El poeta acepta sólo este significado esencial, por más que la tradición lo haya trivializado, pero estar inserto en una tradición no es motivo desdeñable; en ella y sólo en ella el poeta es comprendido; fuera de la tradición que lo ha creado se agotaría por falta de sustento. Y Lorca nos da su propia interpretación, hermana de los que puedan significar *pasión, ardor, llama, quemar.* Es un principio millones de veces repetido en todos los pueblos, pero lo que ya es significativo es que este fuego no vaya acompañado de luz, según es bien sabido en la teoría erótica: el fuego consume e ilumina, al enamorado se le adivina por la luz que emana, el fuego interior se manifiesta por la luz de los ojos, etc. [16] No, el poeta procede por una ascensión desde los manaderos en los que el amor se sustenta [17] y que recreará la cancioncilla popular, donde el *fuego* ha sustituído a cualquier enunciado de la pasión amorosa;

Con el vito, vito, vito,
con el vito, que me muero;
cada hora, niño mío,
estoy más metida en *fuego* [18].

Este es el último peldaño de la ascensión (quedan aparte designaciones puramente denotativas que nada dicen [14]), porque la palabra ha ido cambiando su significado a partir del original con que se designaba a uno de los elementos primordiales y ha pasado a ser:

1) la proyección del enamoramiento: «Mujeres morenas con los ojos como tinta de *fuego* [...] y siempre tienen las manos con calentura» [20], «que *fuego* de marfil derraman tus dientes» [21].

2) el frenesí erótico [22]: «callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme *fuego* encima!» [23], «¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!/ Que si matarte pudiera,/ te pondría una mortaja/ con los filos de violetas/ ¡Ay, qué lamento, qué *fuego*/ me sube por la cabeza!» [24], «Y yo corría con tu hijo que era como un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar

[14] Forgerons et alchimistes. *París, 1956.*

[15] Psych. feu: *«avant d'être le fils du bois, le feu est le fils de l'homme» (edic. cit., p. 49).*

[16] La poesía de Delmira Agustini. *Sevilla, 1958, páginas 62-75.*

[17] *«El fuego en que vive mi rara pasión»* (El maleficio de la mariposa, *acto I, p. 686 de las* Obras Completas, *por las que citaré siempre. Aguilar. Madrid, 1972).*

[18] Los títeres de cachiporra, *III, p. 740.*

[19] *«El* fuego *quema»* (Así que pasen cinco años, *p. 1071), «echan* fuego *las paredes»* (Bodas de sangre, *p. 1206).*

[20] La zapatera prodigiosa, *II, p. 949.*

[21] Así que pasen cinco años, *II, p. 1079.*

[22] *Vid. Eliade,* Hist. creencias, *I, p. 43.*

[23] Bodas de sangre, *II, p. 1214.*

[24] *Ibidem, III, p. 1257.*

y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el *fuego*» [25].

3) la pasión maternal: «A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás [tendré un hijo]..., me sube como una oleada de *fuego* por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón» [26].

García Lorca ha creado en el primer caso una metáfora en la que la comparación puede estar explícita por medio de un elemento comparativo *(como)* o ser una imagen en la que el agente ha transferido su propia condición (el fuego es de marfil porque los dientes lo ostentan), pero, si esto es lógico dentro del lenguaje de la poesía, lo que el poeta crea como un rasgo de su peculiar idiolecto es ese contenido semántico nuevo. El paroxismo erótico, que alcanza su climax en *Bodas de sangre*, o la enajenación que produce la maternidad frustrada. He dado ejemplos. Acaso no basten, porque la grandeza cósmica de las creaciones se logra en otros momentos: Yerma grita y su desgarro se alza sobrecogedor: «Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una *montaña de fuego*» (III, p. 1329). O, en el mismo registro, la pasión incontenida de Adela en *La casa de Bernarda Alba:* «Por encima de mi madre saltaría para apagarme este *fuego* que tengo levantado por piernas y boca» (II, p. 1482).

Tras esto poco significan reminiscencias folkóricas como las del toro de fuego [27] o acercamientos como el de *oro = fuego* [28], *girasol = fuego* [29], o el atrevimiento, tan bello y ambiguo, de «la sangre golpea mis sienes con sus nudillos de *fuego*» [30]. Lo que importa es que el poeta ha utilizado unas creaciones digamos tradicionales; les ha quitado la trivialidad, que era el patetismo con el que se nos han transmitido, y las ha dotado de nuevos e intensísimos significados en la violencia del amor carnal o en el logro de la mujer en su plenitud. *Fuego* cumple un destino singular que culmina en las grandes tragedias del poeta, testimonio *Yerma* y *Bodas de sangre*, la poesía poco añade porque obedece a motivos más triviales ("amor" [31]) o lexicalizaciones (*fuego fatuo* [32]). La recuperación de *fuego* ha ido acompañada de un sentimiento dramático y entonces la simple denotación se ha cargado con los valores de intención que han exigido unas concretas denotaciones; lo que fue un discurrir especulativo ahora es un pasión sin lindes en esos dos amores frustrados y García Lorca descubre a Heráclito y le da la razón, aunque la sombra de Lucrecio se reconcoma. No todo es fuego, pero el fuego ha sido todo cuando la tragedia se ha asentado en el mundo de los hombres. Y lo que el poeta de hoy ha hecho es más de lo que soñó el filósofo de la antigüedad; la lengua ha sido purificada por el fuego y las palabras han dicho —viejas y nuevas— lo que justamente tenían que decir:

[25] *Ibidem, III, p. 1269. Dotar al fuego de capacidad humana, siquiera sea metafóricamente hablando, hace pensar en los indios hopis del nordeste de Arizona, que lo consideran como ser vivo, en relación con la lluvia (vid. J. Walter Fewkes*, The lesser New. Fire Ceremony at Walpi, *«American Anthropologist», III, 1901, p. 438).*

[26] Yerma, *III, p. 1328.*

[27] *«El hombre es un demonio con antenas de fuego»* (El maleficio de la mariposa, *p. 703).*

[28] *«El oro me parece fuego»* (Retablillo de don Cristóbal, *p. 1021).*

[29] Así que pasen cinco años, *p. 1067. pero el cantarcillo está motivado por el sol del heliotropo; en la p. 1068, no hace falta el* fuego *y se pone* de la mañana.

[30] Así que pasen cinco años, *III. p. 1125.*

[31] *Páginas 186, 201, etc.*

[32] *Páginas 254, 296, etc.*

Quapropter qui materiem rerum essi putarunt
ignem atque ex igni summam consistere solo,
magno opere a uera lapsi ratione uidentur.
Heraclitus init quorum dux proelia primus,
clarus ob obscuram linguam magis inter inanis
quamde grauis inter Graios que uera requirunt [22].

Lorca ha reavivado el complejo de Empédocles, esa lucha del hombre por conquistar el fuego, que carente de una explicación racional y objetiva, encontró en el psicoanálisis (Jung, Bachelard) una explicación psicológicamente válida. En ella se descubrió —como nuestro poeta ha hecho— «una experiencia fuertemente sexualizada», que va desde la obtención del fuego por frotamiento hasta el gozo de las danzas rituales de sus adoradores [34]. Y Federico se ha detenido ahí, en las lindes de la tragedia, sin aspirar a esa idealización del fuego que es su carácter purificador, y nos ha hecho pensar en antiquísimos ritos agrarios —fecundidad, vacío— que se encuentran en las culturas que se extienden desde el alto Nilo hasta los hereros del sudoeste de Africa, por tribus y pueblos de Indonesia, de Polinesia o del Chocó colombiano [35]. Y otra vez vuelven a tener sentido las palabras con que Teofrasto comenzaba su tratado *Sobre el fuego:* «De todas las sustancias elementales el fuego es la que tiene un poder mayor [...] El fuego está dispuesto de manera natural para autogenerarse y autodestruirse: el fuego pequeño genera el grande, y el grande destruye al pequeño» [36].

La tierra

Frente al fuego, principio activo que da la vida (o la destruye), la tierra «es base y fundamento de todos los elementos; en efecto es objeto, soporte y receptáculo de todos los rayos e influjos celestes; contiene en sí misma las semillas de todas las cosas y las propiedades seminales [...]; al ser fecundada por todos los demás elementos y cielos, es a partir de sí mismo generadora de todo» [37]. Los alquimistas han recibido una viejísima herencia que es común a los hombres de todas las culturas [38]: para Yi-King es la perfección pasiva cubierta por el cielo que, fecundada por la sangre o por la lluvia, sirvió al Creador para formar al hombre, matriz que genera fuentes, minerales o metales. De ahí la función material que en tantas religiones cumple la tierra, sea en el Rig Veda o sea en el libro de Job, cuando el varón perseguido asocia el útero materno con la tierra matriz [39]. Lorca ha repetido los viejos saberes: el cielo y la tierra son principios que muchas veces en su poesía manifiestan esa oposición genesíaca que elaboraron las viejas culturas; si el tiempo es un libro, sus hojas

[33] De rerum natura libri sex, *I, vv. 635-640. («Por eso los que pensaron que la materia de las cosas era el fuego y que el universo consistía solamente en fuego, parecen en gran manera apartados de la verdadera razón. Heráclito, su principal adalid, va a la cabeza, considerado preclaro por su oscuro lenguaje más por los necios, que por los graves griegos buscadores de la verdad»).*

[34] *Bachelard,* Psych. feu, *páginas 43-59, 75 y ss.* (Le feu sexualisé). *Recuérdese el famoso libro de Frazer, en cada una de cuyas páginas hay restos de comportamientos sexuales:* Mythes sur l'origine du feu.

[35] *Jensen,* Myth and Cult, *ya citado, páginas 108-110.*

[36] *Teofrasto,* De Igne, *edit. Victor Coutaut. Assen, 1971, p. 3, 1. Véase también la p. 9, 9.*

[37] *Cornelio Agripa, cap. V. Para la doctrina de Jenofonte, vid.* Filos. presocr., *I, p. 285. Una visión general de los temas, en Gaston Bachelard,* La Terre et les rêveries du repos *10ª réimp. París, 1979. Para la* tierra *en García Lorca, vid. Huber, op. cit., páginas 44-50.*

[38] *Cfr. Eliade, op. cit., IV, p. 67* (Himno homérico, *XXX).*

[39] *Job, I, 21.*

son una de tierra y otra de vida [40]; si la rosa florece, se adueña de cielo y tierra [41]; si la casta del marido llega a granar es porque se junta el cielo con la tierra [42]. No es necesario apurar mucho: la polaridad cielo-tierra se manifiesta como una unión sexual en multitud de pueblos de todos los continentes e incluso llega a producir sintagmas como el de «hijo del cielo y de la tierra» que se da tanto en los misterios órficos como en los libros chinos; ahora bien, esa penetración de la tierra por el principio activo que es el cielo, puede producirse a través de la luz o de la lluvia, atributos celestes que las mitologías dotan de fuerzas fecundantes, por cuanto son el calor que da vida [43] o es Zeus convertido en lluvia para fecundar a Dánae. Le Roux cita el testimonio de un monje tibetano según el cual «en los primeros tiempos los hombres se multiplicaron por una luz emanada del cuerpo del hombre, que penetraba en la matriz femenina y la fecundaba» [44]; paralelamente, la lluvia es el semen fecundador en muchas tierras, que se asocia con múltiples ritos agrarios en los que la lluvia puede ser la sangre de los seres [45].

García Lorca ha expresado conceptos semejantes. Ya en el primerizo *Libro de poemas* dijo de forma inequívoca: la lluvia «es un besar azul que recibe la Tierra,/ el mito primitivo que vuelve a realizarse» [46]. Pero su plenitud se logra, como tantas veces en *Bodas de sangre*: la tierra mantiene su primitivo significado y la sangre, principio activo que, acabamos de ver, se funde con el agua y procede del cielo, es la semilla genesíaca que cuajará en frutos. Un breve fragmento tiene la grandeza de los mitos helénicos, cuando el hombre vivía en coloquio con los dioses y la vida aún no había perdido su carácter sacralizado. El Padre y la Madre hablan de su adscripción terruñera y ansían la multiplicación de la estirpe, pero la mujer lo dice:

Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella [47].

El mito no se clausura aquí. La tierra espera siempre la energía que la fecunda, lluvia, agua, sangre [48]. Y mar también [49]. El mar que cubre la tierra cuando la luna se levanta *(cubre* ambiguo en su significado) [50]. Porque sólo la tierra posee capacidad de engendramien-

[40] *«El duro corazón de la veleta/ entre el libro del tiempo./ (Una hoja de tierra/ y otra hoja el cielo.)»* (La veleta yacente *[1920], en el* Libro de poemas, *p. 229).*

[41] La oración de las rosas, *en los* Poemas sueltos, *p. 581.*

[42] Yerma, *III, p. 1344.*

[43] *Jean-Paul Roux,* Faune et Flore sacrées dans les Sociétés Altaiques. *París, 1966.*

[44] *Apud. Chevalier-Gheerbrant, s.v.* lumière.

[45] *Ibidem, s.v.* pluie. *Cfr.: «Prado mortal de lunas/ y sangre bajo tierra»./ Prado de sangre vieja»* (Canción de la muerte pequeña, *p. 641).*

[46] Lluvia, *poema escrito en enero de 1919 (O.C., p. 196). En* Yerma *volverá a repetirse: «Pero tú has de venir, amor, mi niño,/ porque el agua da sol, la tierra fruta,/ y nuestro vientre guarda tiernos hijos,/ como la nube lleva dulce lluvia» (acto II, p. 1316).*

[47] *Acto II, cuadro segundo, p. 1229.*

[48] *Cfr. Jenófanes: «Todos hemos nacido de tierra y agua»* (Filós. presocr., *I, p. 287).*

[49] *Ibidem, I, p. 289.*

[50] *«Cuando sale la luna,/ el mar cubre la tierra/ y el corazón se siente/ isla en el infinito». La primera estrofa de la canción rompía así: «Cuando sale la luna/ se pierden las campanas/ y aparecen las sendas/ impenetrables»* (La luna asoma, *en* Canciones, *p. 393). Más de una vez el poeta ha hablado de la tierra como si fuera agua; por ejemplo, caminar «con la tierra por la cintura»* (Casida de las palomas oscuras *en el* Diván del Tamarit, *p. 574).*

to, sea el oro vivo[51]: el Verbo[52] o el aceite[53]. Hasta que el poeta crea sus grandes tragedias. Entonces, la tierra es la llama que enciende a la mujer o atrae, hasta la tragedia, a la pasión del hombre. Oscuros recuerdos de siglos ignorados hacen que Yerma musite su letanía:

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis sin sombra
. . .
Y en el vientre de las ciervas
la llama oscura de la tierra[54].

Porque la tierra que hace subir el fuego en el que se confunden la asfixia veraniega y la presencia del varón[55] y se convierte en ese elemento dual en el que la sexualidad desatada no es sólo el principio que hace arder a la mujer que en la tierra se identifica, sino también, y acaso por ello mismo, al hombre sediento. En el acto III de *Yerma*, el Macho de la pantomina se levanta agitando un cuerno de toro (y el simbolismo resulta ahora transparente):

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto,
sino dulce camisa de holanda.
. . .
Y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba.
(p. 1341).

Tierra es, a través de esos ritos agrarios que denuncian su fecundidad, la ansiedad erótica, aunque el origen femenino resulta evidente. El hombre se había convertido, también él en tierra; en una escena inolvidable lo dirá el Leonardo de *Bodas de sangre*. La Novia, enloquecida, lucha entre el frenesí del odio y el de la entrega, y siento llanto y fuego subirle por la cabeza, pero Leonardo que ha procedido con la serenidad del raciocinio siente la llamada de la pasión y entonces su voz, de lógica, se convierte en un doloroso desgarro:

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas[56].

[51] Espigas *[1919] en el* Libro de poemas, *p. 270.*

[52] *Es harto significativo: «Nacimiento del verbo de la tierra/ por un sexo sin marcha»* (Manantial *[1919], p. 272).*

[53] Invocación al laurel *[1919], en el* Libro de poemas, *p. 282. Cfr. el cap. X de* la obra, *ya citada de Bachelard* (La terre, *páginas 323-332).*

[54] *Acto III, p. 1338.*

[55] La casa de Bernarda Alba, *II, p. 1473.*

[56] *Acto III, p. 1257-1258.*

Tierra es un mundo complejo en la obra de Federico. Heredera de los contenidos semánticos de *humus* puede equivaler a "materia del suelo natural", "polvo", "adobe", "suelo", "campo"; como continuadora de *tierra* es "nuestro planeta", "mundo en el que vivimos", "país", "región". Enunciados que poco tienen que ver con los que considera y que significan un repristinar contenidos para hacernos vivir en el mundo de los símbolos y los mitos. No importa que *tierra* haya sido en muchas culturas, y en la nuestra también, el elemento femenino fecundable y fértil. Ahí es donde empieza la nueva andadura: el semen germinal será el cielo, el agua, la lluvia o la sangre; la tierra, siempre, la matriz que enriquece y multiplica la semilla recibida. Hasta este punto todo era lógico, la grandeza de la creación se produce cuando el poeta hace brotar las llamaradas de la tragedia. Y la tierra se hace pasión incontenible o rebeldía incontenida. Se ha roto la armonía que ordenó el caos y el caos vuelve por sus fueros. Para los alquimistas fuego y tierra eran los dos principios contrapuestos porque el fuego es caliente y seco, mientras que la tierra es seca y fría. Pero la cualidades se han conculcado y la sabiduría de los magos no sirve para explicar los movimientos del corazón humano. Y todo desde ese principio de la fecundidad que yace en todas las religiones y que se denuncia apasionadamente en la sencilla canción de una mujer del pueblo [57]:

Galana,
galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda
recógete las faldas
y bajo el ala del novio
nunca salgas de tu casa.
Porque el novio es un palomo
con todo el pecho de brasa
y espera el campo el rumor
de la sangre derramada [58].

Todo termina en esa tierra empapada en sangre, que es un rito, y en el palomo rijoso, que es un símbolo. El poeta ha vuelto a encontrar la sabiduría más antigua, porque la paloma representó al Eros sublimado [59] y la tierra jamás se sacia de la sangre que la empapa. Joseph de Maistre escribió en *Las Soirées de Saint-Pêtesbourg* unas líneas que, si referidas a la guerra, transcienden su valor ocasional para convertirse en un testimonio eterno:

La terre entière, continuellement imbibéede sang, n'est qu'un autel inmense ou tout ce qui vit doit etre immolé sans fin, sans mesure, sans relache, jusqu'a la consommation des choses, jusqu'a l'extinction du mal, jusqu'a la mort de la mort [60]

El agua

Volvamos a Cornelio Agripa. El agua es para él de utilidad infinita y uso variado «y todas las cosas existen a partir de su poder, pues posee la fuerza de engendrar, de alimentar, de

[57] *Estamos en lo cierto. En 1934, José R. Luna le hizo una entrevista; estas son las palabras del poeta: «Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor de tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los libros de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugestiones que llegan a muy pocos. Yo las capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir* Bodas de sangre» *(O.C., páginas 1754-1755).*

[58] Bodas de sangre, *acto II, p. 1226.*

[59] *G. Durand,* Les structures anthoropologiques de l'imaginaire. *París, 1963.*

[60] *Véase el* Eclaircissement sur les sacrifices. *Lyon, 1924, t. II, páginas 283 y siguientes.*

hacer crecer. Por eso, Tales de Mileto y Hesíodo colocaron el agua como principio de todas las cosas y dijeron que era el más antiguo de todos los elementos y el más potente» (cap. VI)[61]. No terminan aquí los comentarios: el agua tiene un valor dual; asociada al cielo, significa, según hemos visto, el principio masculino que se identifica con el fuego, pero el agua primordial, la que nace de la tierra y del alba es femenina, porque surte para que la fecundación se logre[62]. El agua es fuente de vida, es medio de purificación y es centro de regeneración; en torno a estos principios, gira una variadísima teoría de significados, que, en la poesía de García Lorca, se enriquece con mil connotaciones que van desde conceptos trivializados hasta complejidades esotéricas[63]. Pero no es esto lo que ahora me interesa, sino ver cómo Federico reencuentra el simbolismo con que el agua está dotada en muchas culturas, más allá de lo que él pueda crear como dueño de su instrumento lingüístico, porque el agua, como fuente de vida, estáen el principio de la fecundación y en el cumplimiento del rito de paso que es el matrimonio; ambos sentidos son solidarios y coincidentes. No encuentro en la poesía lírica valoraciones de este tipo, por más que sean conocidas en los cantares tradicionales[64]; sin embargo, y es lógico, las obras dramáticas permiten atesorar multitud de estos valores, no en vano los temas del amor carnal y de la fecundidad sirven de argumento a las grandes creaciones. Leamos el acto III de *Bodas de sangre*, todos los deseos angustiosos de la Novia se resuelven, bellamente, con la evocación del agua:

¡Porque yo me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes (p. 1269).

Una Vieja dirá que «los hijos llegan como el agua»[65], una Lavandera entonará un cantarcillo envenenado[66] o la fecundidad de espera del prodigio de las aguas milagrosas[67]. No merece la pena insistir; sí aunar estas referencias con el simbolismo que se denuncia en las nupcias que van a cumplirse

(Giraba,
giraba la rueda
y el agua pasaba,
porque llega la boda,
. . .

Cantaban,
cantaban los novios
y el agua pasaba,
porque llega la boda.)[68]

[61] *El tema de las aguas primordiales es muy frecuente en las cosmogonías arcaicas (Mircea Eliade,* Historia de las creencias y de las ideas religiosas, *t. I, Madrid, 1978, páginas 74-75. Vid.* Filós. presocr., *I, p. 67).*

[62] *Chevalier-Gheerbrant, s.v.* eau, *§ 4, p. 228. Como se había dicho en el* Rosarium philosophorum, *texto alquimista de comienzos del siglo XVI, con figuras importantísimas para la comprensión de sus palabras: «en el agua podrida están todas las cosas» (p. 241), cito por Campbell,* (The Masks of God. Creative Mythology *(4ª edic.). Nueva York, 1972, p. 287); en esta obra se pueden ver muy importantes reproducciones. No debo silenciar aquí el libro de Bachelard,* L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière *(13ª réimp.), París, 1976, Para el* agua *en Lorca, vid. Huber, op. cit., páginas 51-64.*

[63] Clara *(182)*, Cristalina *(959)*, curva *(542)*, dulce *(195, 619, 1314, 1318)*, dura *(564)*, errante *(414)*, fría *(1046, 1249)*, gris *(447)*, harapienta *(471)*, limpia *(259, 924)*, negra *(530, 593, 69, 1164)*, oscura *(502, 630)*, serena *(177)*, turbia *(279, 836, 1100)*, verde *(1111)*, viva *(1327)*.

[64] *Véanse mis* Cantos de boda judeo-españoles. *Madrid, 1971, donde además se pueden encontrar sintagmas tradicionalizados como los que usó García Lorca.*

[65] Yerma, *I, p. 1288. Cfr. el capítulo V del libro Bachelard,* L'eau, *ya citado, que se titula* L'eau maternelle et l'eau féminine *(páginas 155-180).*

[66] *«Dime si tu marido/ guarda semilla/ para que el agua cante/ por tu camisa»* (Yerma, *II, 1307).*

[67] Yerma, *III, p. 1336.*

[68] Bodas de sangre, *II, páginas 1225-1226. Cfr.: «La mañana de casada/ la corona te ponemos./ ¡Para que el campo se alegre/ con el agua de tu pelo!» (ib., II, p. 1221).*

ARCIMBOLDO: ***Agua.*** **(Colección privada. Viena)**



El agua se convierte, es paso esperado, en la llamada a los deseos sexuales. El pobre de Perlimplín no sabe desenmarañarse de los hilos que en derredor suyo teje la enredadora Marcolfa; el hombre se angustia ante el temor del matrimonio porque la sombra del zapatero estrangulado se proyecta siempre sobre sus libros, pero «el matrimonio tiene grandes encantos [...]». Está lleno de cosas ocultas y una voz canta versillos que repetirá Belisa:

Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor [69].

Un poco más y la identificación se habría cumplido: agua = mujer en una canción de *Yerma* [70], agua = paloma en un poema de *Poeta en Nueva York* [71]. Y, en la plenitud total, el fruto se purifica con el agua, que se convierte en un nuevo motivo de viejos simbolismos. Una mujer mendicante alumbró gemelos juntos al río y lavó las criaturas con *agua viva* (p. 1327). Hemos llegado al simbolismo ritual de la purificación, otro de los motivos que en todas las culturas se asigna al agua: «c'est retourner aux sources, se *ressourcer* dans un immense réservoir de potentiel et y puiser une force nouvelle: phase passagere de régression et de désintégration conditionnant une phase progressive de réintégration et de régénérescense» [72]. García Lorca desde los lejanos días del *Libro de poemas* nos ha ido punteando su interpretación del agua con estos valores [73] hasta alcanzar la plenitud en el baño ritual de Belisa [74] o el patetismo de *Bodas de sangre* [75]. El agua pura y purificadora, que no puede ser contaminada con la mancha de la deshonra o de la castidad perdida.

También en las viejas creencias, como las hindúes, el agua puede ser el elemento que lleva a la disolución, pues deslizándose hacia el abismo es símbolo de la muerte. No de otro modo a como las *grandes aguas* anuncian la muerte en los textos bíblicos o como hay un vislumbre de sombras en Jorge Manrique. Entonces el agua es sufrimiento [76], el camino del morir, cuando no la propia muerte. Ya en las *Preguntas* de mayo de 1918, Federico escribiría en el filo de sus veinte años:

¡Oh Sócrates! ¿Qué ves
en el agua que va a la amarga muerte?

Y ya teníamos iniciado un desgranar de cuentas de rosario: «Mis lágrimas resbalan a la tierra/ y [...]/ corren sobre las aguas del gran cauce/ que va a la noche fría» [77]. «¿Quién di-

[69] Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, *páginas 981-982, y luego en la 987.*

[70] *«Y si oyes voz de mujer/ es la rota voz del agua» (I, p. 1295).*

[71] Cementerio judío, *p. 518, Vid.* paloma *como símbolo erótico.*

[72] *Chevalier-Gheerbrant, s.v.* eau, *p. 221. Vid. el capítulo VI* (Pureté et purification) *en la obra de Bachelard,* L'eau *(páginas 181-202).*

[73] *«Agua dulce en que tantos/ sus espíritus lavan»* (Mañana, *texto de 1918, p. 105).*

[74] *Cuando la enamorada espera la llegada del enamorado. Voces cantan bellísima letra que procede de Lope de Vega: «Por las orillas del río/ se está la noche mojando,/ y en los pechos de Belisa/ se mueren de amor los ramos./ La noche canta desnuda/ sobre los puentes de marzo./ Belisa lava su cuerpo/ con agua salobre y nardos».* (Amores de don Perlimplín, *III, p. 1011). Sobre algunos motivos del cantar, vid. los* Cantos de boda judeo-españoles, *ya citados, páginas 97-98 y 101-103.*

[75] *Al final del acto II, la Madre exclama: «Al agua se tiran las honradas, las limpias» (p. 1244); en el acto III, a punto de consumarse la tragedia, la Novia dice: «Es justo que yo aquí muera/ con los pies dentro del agua» (p. 1260).*

[76] *«Una pompa de espuma sobre el agua/ del sufrimiento vivo»* (Pajarita de papel *[1920], en el* Libro de poemas, *p. 234.)*

[77] Encina [1919], en el Libro de poemas, *p. 280.*

rá que el agua lleva/ un fuego fatuo de gritos!» [78], «¡Oh los puentes del Hoy/ en el camino del agua» [79]. Noche fría, torrecillas muertas sobre los estanques, el mañana que espera, no son otra cosa que anticipos de la muerte, como la de aquel conde del Laurel, muerto en el agua, «cubierto de nostalgias/ y de claveles» [80], o la de la gitanilla del *Romance sonámbulo*, «Verde carne, pelo verde,/ con ojos de fría plata./ Un carámbano de luna/ la sostiene sobre el agua» [81].

Por el momento, hemos llegado a otro final, que no será el último: el agua creadora, lustral, identificada con la muerte, es «le symbole des énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secretes et inconnues» [82], tal y como señaló Ernest Aeppli [83]. Es trivial, el agua tiene secretos, y canta; pero, además, crea las palabras, como señaló Bachelard [84], o, como glosaría más tarde García Lorca, participa de todo ello. Son textos de los inicios de una carrera poética, que nos hacen pensar que caminaba de la mano de Antonio Machado, pero posee —original o no— una intuición de algo que sabríamos después. El agua, como antes la tierra o el fuego, o después el aire han creado un mundo semánticamente complejo y el poeta lo ha aprovechado. Acabo de citar a Bachelard y sus palabras nos sirven en este momento:

Il semble qu'il y ait déjà des zones ou la littérature se révèle comme une *explosion de langage*. Les chimistes prévoient une explosion quand la probabilité de ramification devient plus grande que la probabilité de terminaison. Or, dans la fougue et la rutilance des images littéraires, les ramifications se multiplient; les mots ne sont plus de simples termes. Ils ne terminent pas des pensées; ils ont l'avenir de l'image. La poésie fait ramifier le sens du mot en l'entourant d'une atmosphère d'images [85].

Y García Lorca que ha acertado, no se desprende de la tradición de su pueblo y el agua sucia y la carne de perro nos acercan a angustiosos motivos del romance de Delgadina. En el tumulto de voces universales, se alza, dolorida, la de la infantita a la que su padre deshonra: «Tuve durante el duelo que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das» [86]. O en los versos desgarrados:

y si pide de beber darle zumo de retama,
y si pide de comer, carne de perro salada [87].

El aire

Entre el cielo y la tierra, los alquimistas sitúan el aire, elemento activo y masculino, engendrador de vida que se transmite por el soplo divino [88] o, con palabras de Cornelio Agri-

78 Baladilla de los tres ríos, *en el* Poema del cante jondo, *p. 296.*

79 Canción del movimiento, *en* Canciones, *p. 364.*

80 Balada de un día de julio *[1919], en el* Libro de poemas, *p. 222.*

81 Romancero gitano, *p. 432.*

82 *Chevalier Gheerbrant, s.v.* eau, *p. 231.*

83 Les rêves et leur interprétation. *París, 1951, páginas 151, 195.*

84 *No en vano la conclusión de su libro se titula* La parole de l'eau (L'eau, *ya cit., páginas 250-262).*

85 La terre et les rêveries de la volonté. *París, 1948, p. 7.*

86 La casa de Bernarda Alba, *I, p. 1452.*

87 *En la* Antología de líricos, *de Menéndez Pelayo, IX, p. 282. Versión de Guadalcanal (Sevilla).*

88 *Cfr. las ideas de Anaxímenes en los* Filós. presocr., *I, p. 131, y, especialmente, la 132. Según Heródoto: «Anaxímenes dijo que el aire es infinito, pero las cosas que de él se originan, finitas». Válganos el testimonio de Aecio: «Anaxímenes dice que el aire es dios»* (Filós. presocr., *I, p. 135).*

pa, nuestro guía: «es un espíritu vital, que atraviesa los seres todos, que proporciona a todos la vida y la existencia, unificador, motor y colono de todo [...] retiene en sí mismo los reflejos de todas las cosas naturales y artificiales, así como de cualquier conversación, y como si de un espejo divino se tratase» [89]. Pero no basta con esto: hay que leer todo el capítulo VI para que aprendamos por qué el aire entra por los poros, refleja los acontecimientos que ha conocido, causa los sueños y transmite los pensamientos. Ya tenemos bastante para adentrarnos en los hallazgos de Federico, sin necesidad de indagar por el valor de los vientos y del soplo, con los que el aire se asocia lógicamente [90].

Resulta sorprendente leer cómo García Lorca ha descubierto en el aire esa morada intermedia entre el cielo y la tierra de que hablan los chinos y los hindúes [91], porque para él, una veces viene a ser el sustento del cielo [92]; otras, los estratos inferiores bajo el humo [93], o la región donde el arco iris nace [94]. Con esta entidad independiente, el aire viene a ser una especie de morada vital, transitable como los llanos de la tierra [95], con sus caminos [96] y sus recodos [97], con las escaleras que evocan motivos bíblicos y realidades terrenas [98]. García Lorca puebla esta morada con mil presencias humanizadas; más aún, el aire está poblado de criaturas [99] y él mismo es su propia criatura. De una parte, ha descubierto un mundo donde todas las cosas están en todas, lo que no es otro motivo que la doctrina de los pitagóricos que consideraban el mundo poblado de dioses, como si un espíritu superior le hubiera dotado de sus propias virtudes y hubiera alumbrado los *reclamos divinos* de Zoroastro, las *atracciones simbólicas* de Ginesio, las *vidas* y las *almas* de otros filósofos [100]. Entonces el aire no es otra cosa que el trasunto de la realidad terrena, con su plenitud y sus limitaciones. Y el aire, esa criatura que camina, que habla, que silba, que canta, [101] es el símbolo de la vida del hombre, encarnación de lo que el hombre es. Como una criatura vulnerable en el *Canto nocturno de los marineros andaluces* [¿1933-1934?]:

De Sevilla a Carmona
no hay un solo cuchillo.
La media luna, corta,
y el aire pasa, herido [102].

Si para San Martín el aire es el símbolo sensible de la vida invisible [103], poco cuesta do-

[89] *Podría haber algún eco de Cicerón. De natura deorum, I. 10. 26, Vid.* Filós presocr., *I. p. 71 y III, p. 26.*

[90] *Véase el capítulo XI del libro de Gaston Bachelard.* L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement, *París, 1943.*

[91] *Chevalier-Gheerbrant, s.v.* air. *Sobre el* aire *en Federico, Vid. Huber, op. cit., p. 65-79.*

[92] *«El cielo flota sobre el aire/ como una inmensa flor de loto»* (Segundo aniversario, *apud* Canciones, *p. 397).*

[93] *«El aire cristaliza bajo el humo»* (De otro modo, *ib., p. 415).*

[94] *«El aire,/ preñado de arcos iris»* (Suite de los espejos, *en los* Poemas sueltos, *p. 601).*

[95] *En la canción paralelística de* Yerma: *«Por el llano ya vino/ mi marido a cenar./ Las brisas que me entrega/ cubro con arrayán./ Por el* aire *ya viene/ mi marido a dormir./ Yo alhelíes rojos/ y él rojo alhelí» (II, páginas 1307 1308).*

[96] *«Si tú vinieras a verme/ por los senderos del aire»* (Remanso, canción final, *en las* Primeras canciones, *p. 347).*

[97] *«En los recodos del aire,/ cruje la aurora salobre»* (San Miguel, *en el* Romancero gitano, *p. 438); «las últimas curvas del aire» (Oda al rey de Harlem, en* Poeta en Nueva York, *p. 478).*

[98] *«Ya San Cristóbal en el aire/ por una escalda subía»* (San Gabriel, *ib., p. 444).*

[99] *«Si no son los pájaros/ cubiertos de ceniza./ si no son los gemidos que golpean las ventanas de la boda,/ serán las delicadas criaturas del aire/ que manan la sangre nueva por la oscuridad inextinguible»* (Panorama ciego de Nueva York, *en* Poeta de Nueva York, *p. 494).*

[100] *Cornelio Agripa, cap. XIV.*

[101] *«Los acentos del aire» (p. 203), «Dime/ si el aire te lo dice» (p. 408), «El aire multiplica los trinos» (p. 597), «el aire llora» (p. 1404).*

[102] Poemas sueltos, *páginas 641-642.*

[103] *Vid. Miguel García-Posada,* Lorca: interpretación de poeta en Nueva York. *Madrid, 1981, páginas 116-119.*

tarlo de atributos que pertenecen a la vida [104] o sentirlo como criatura apasionada. Bastaría recordar el hermoso romance que tiene por estribillo «Arbolé arbolé/ seco y verdé»; desde el inicio hasta el fin, el principio elemental se ha personificado en una criatura que encarna lo que se consideran atributos activos y masculinos, como los del fuego [105]. Pero situémonos en la teoría de los alquimistas: si cada uno de los elementos posee dos cualidades específicas, el aire que es húmedo y caliente, coincidirá con el fuego en el ardor (el fuego es caliente y seco) y con el agua en su humedad (el agua es húmeda y fría), con lo que en la personificación de García Lorca el aire de su poema es caliente y húmedo o, con palabras reducidas a motivos que sabemos, ardiente y fecundador, [106] tal y como hemos tenido ocasión de expresar. Sin querer, el poeta ha acertado, y su antropomorfismo ha coincidido con lo que las ciencias ocultas había señalado y con lo que Platón había instaurado en el mundo de la teoría: el aire recibe dos cualidades del fuego, la volatilidad y el movimiento, y resulta ser dos veces más penetrable que el agua, tres veces más volátil y cuatro más móvil [107], con lo que uniendo alquimistas y platónicos tendríamos el aire como elemento masculino, ardiente, genesíaco, ingrávido, deslizante y versátil. El retrato es perfecto y conviene prodigiosamente con lo que el poeta había dejado escrito por los años de 1921 a 1924.

La niña de bello rostro
está cogiendo aceituna.
El viento, galán de torres,
la prende por la cintura.

Contra este amante apasionado poco pueden los jinetes señoriales, los torerillos bien plantados o el joven soñador:

La niña del bello rostro
sigue cogiendo aceituna,
con el brazo gris del viento
ceñido por la cintura [108].

Pero las humanizaciones que García Lorca dispone acaban en un término fatal e ineluctable: la muerte. Simulado o patente es el mismo temor que acompaña a su obra toda. El aire es una presencia homicida [109], el vigía insobornable en el velorio de la fragua [110], la mortaja [111]. Después, ya, el aire o la muerte [112].

Creo que la grandeza —una de las grandezas— de García Lorca es haber vuelto hacia esa alma colectiva que silenciosamente reposa en el fondo de nuestra cultura. No ha hecho de su obra un conjunto de experiencias comunicables, sino la captación de los mitos escondidos tras las cosas, y que nos pertenecen, y a los que —gracias a él— volvemos a poseer [113].

[104] *Chevalier Gheerbrant, s.v.* air, *p. 32.*

[105] *«Por tu amor me duele el aire,/ el corazón/ y el sombrero»* (La oración de las rosas, *en los* Poemas sueltos, *p. 580).*

[106] *Cornelio Agripa, capítulo III.*

[108] *Páginas 381-382. Más personificaciones en el* Nocturno del hueco (Poeta en Nueva York, *p. 507),* Ruina *(id., p.* La sangre derramada (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, *p. 540).* Cuerpo presente *(id., p. 543),* Bodas de sangre *(III, p. 1294).*

[109] *«El aire va llegando duro, con doble filo»* («Bodas de sangre» *III, p. 1251).*

[110] Romance de la luna, luna, *en el* Romancero gitano, *p. 426.*

[111] Así que pasen cinco años, *III, p. 1127 y 1129.*

[112] *«Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o la muerte»* (Así que pasen cinco años, *p. 1053). Cfr. García-Posada, op. cit., páginas 133-138.*

[113] *Pueden ponerse en colación mis ideas con las que expone. A.E. Jensen en* Töten als kuturgeschichtliche Erscheinung (Myth, Mensch und Umwelt, *ya cit., p. 33).*

El poeta ha acertado con unas vetas ocultas y ha encontrado unos principios esotéricos que nosotros podemos documentar. No quiere esto decir que proceda a ciegas y que las cosas ocurran por fortuito azar. Tampoco que para escribir García Lorca se pertrechara de todos estos autores con los que voy punteando mi análisis. Algo más simple y algo más complicado.

En poesía la palabra repristina sus valores por un acto intuitivo: la lengua se ha ido desgastando y el creador reacuña los sentidos. Y resulta que descubre algo que milenios atrás había descubierto otras gentes; es decir, al escudriñar significados encuentra el étimo espiritual del hombre [114] y su hallazgo con esas cosas que ignora, pero que estaban latentes, como ocultos Guadianas que reafloran milenios después de abandonar el borboteo de Ruidera. Pero, añadamos, no son palos de ciego los que han alumbrado el acierto. Mariana Pineda siente la proximidad de la muerte y dice tan sólo esto:

> [...] el mundo se me acerca,
> las piedras, el agua, el aire.

En nuestro lenguaje tierra, agua, aire. ¿Casualidad? [115] Tampoco casualidad que en la enumeración falte el fuego, porque el fuego no cuenta en el momento en que la mujer, «palidísima», se despide «con un espléndido traje blanco», pero el poeta acierta siempre. Mariana lo ha dicho en una escena increíble:

> *Mariana* ... si pudiera
> quedarme aquí, en el Beaterio
> para siempre.
> *Carmen* ¡Qué contentas
> nos pondríamos!
> *Mariana* ¡No puedo!
> *Carmen* ¿Por qué?
> *Mariana* Porque ya estoy muerta [116].

El fuego sobra. Pero, ¿sobra? Parece lógico que García Lorca hubiera pensado en los elementos, pues de otro modo no los hubiera enumerado, pero ha creído que, cuanto de pasión hay en las llamas, sobraba en el momento de la total renuncia. Parece lógico. Pero, hasta en lo que es ilógico, el verdadero poeta acierta siempre, y evoco los versos de Tito Lucrecio Caro:

> Nec tamen haec simplex nobis natura putanda est.
> Tenuis enim quaedam moribundos deserit aura
> mixta uapore, uapor trahit aera secum,
> nec calor este quisquam cui non sit mixtus et aer;
> rara quod eius enim constat natura, necessest
> aeris inter eum primorida multa moueri [117].

[114] *De las teorías freudianas se ha dicho que son la etimología de las manifestaciones psíquicas Karl Abreham.* Psicoanalisi del mito *(trad. M. Merola). Roma, 1971, p. 107. Léase el ensayo* Símbolo y silencio *que se incluye en el libro de Furio Jesi,* Literatura y mito *(trad. A. Pigrau). Barcelona, 1972.*

[115] *En una situación muy circunstancial, el poeta echaría mano del recurso de los elementos. Tras el estreno de* Mariana Pineda *en Granada (26.IV.1929), Federico y Margarita Xirgu fueron objeto de un homenaje: el poeta elogió a la actriz con estas palabras: «Es la actriz que rompe la monotonía de las candilejas con* aires *renovadores y arroja puñados de* fuego *y jarras de* agua *fría a los públicos adormecidos» (Antonina Rodrigo,* Margarita Xirgu y su teatro. *Barcelona, 1974).*

[116] Mariana Pineda, *III, p. 865.*

[117] *Libro III, vv. 231-236. («Mas no debe pensarse que esta naturaleza es simple. Efectivamente, los moribundos exhalan una especie de aura tenue mezclada de calor, y el calor implica aire, ya que no existe ninguna clase de calor que no esté mezclado con un poco de aire, pues la misma ligereza de su sustancia exige que estén mezclados con ella misma principios de aire en movimiento»).*

No hace el poeta teorías de ordenación lógicas, sino que intuye. Su acierto está en dar con los manaderos de la expresión; recurre, como siempre, a las connotaciones que le abren caminos inesperados [118], y vemos ahora que muchos de esos caminos son los que el hombre buscó un día y los hombre, después, transitaron. La poesía se convierte en una gran connotación y el contenido de las palabras se destrivializa. Y, una vez más, acertamos en el descubrimiento.

Final

Acabo de hablar de intuición. No es otra cosa que el acierto para encontar lo que está oculto o, si se quiere, capacidad para crear originalmente lo que de otro modo serían bienes de propios. García Lorca ha puesto en juego esa imaginación necesaria para lograr los hallazgos, pues si no sus palabras serían triviales y no harían otra cosa que reiterar senderos ya trillados. Pero su poesía destrivializa los usos y saca a la luz tesoros que el paso del tiempo había sepultado bajo estratos enmudecedores. O si quisiéramos decirlo con palabras de Paul Eluard, «le poète est celui qui inspire bien plus qu'il est inspiré [119]. La definición nos vale para Lorca: leerle es recibir inspiración; aparte queda que él la tuviera, pues de no haberla tenido para poco nos serviría su obra. Inspira para que busquemos ese mundo oculto que hay tras las palabras y que convierte, al poeta, en el extraño zahorí que denuncia metales o, por emplear términos que más de una vez hemos usado, el alquimista que transmuta la materia para descubrir los secretos de cuantas cosas existen. Y esto es lo que hemos comprobado una y otra vez: tras la apariencia falaz, subyace la esencia [120]. Esa verdad que buscamos para entender la creación y entendernos con ella. Pero no podemos desdeñar dos cosas: cada hombre es producto de su cultura y el poeta procede por fucilazos de luz y no por oscuras meditaciones. Entonces hemos de pensar que lo que hay tras fuego, tierra, agua, aire, es lo que para nosotros fueron depositando los millones de hombres que nos precedieron y al reducir todo ello a una apretada síntesis que sirve para caracterizarlos, resulta que encontramos unos valores que un día fueron motivos triviales y que, al perderse la esencia de los mitos, desaparecieron del comercio cotidiano. Y el poeta reaflora valores, los selecciona e incluso los convierte en centros de una constelación de satélites. De cuanto significó el *fuego*, Lorca selecciona el valor que se manifiesta como pasión, que en su personal interpretación es la pasión erótica, no importa ahora de qué sentido; la *tierra* es el principio pasivo en la generación, que se mezcla en creación genesíaca con agua, sangre y, de nuevo en deliberada interpretación, la vida sexual que adquiere violentas manifestaciones; el ***agua*** reitera valores de fecundidad que, fatalmente llevan a una llamada a los deseos sexuales; el *aire*, como el fuego, vuelve a ser la violencia de la búsqueda carnal. Esta sería una simplificación extrema, pero la pasión erótica no es en Lorca el simple deseo de las satisfacciones, sino que —dramáticamente— son los caminos que llevan a la desesperación o a la muerte. Entonces nacen sus grandes tragedias en las que todos los elementos concitan la idea de la destrucción. Y si la pasión sexual era el denominador oculto bajo las formas primordiales, todos los problemas suscitados resuelven su incógnita con la destrucción total. Pero cada una de estas celdillas en que se oculta la realidad no puede comunicarse con los otros cuando los

[118] *Sin agotar las referencias:* aire del amor *(256)*, blanco del arco iris *(359)*, cálido *(326)*, conmovido *(452)*, cuajado *(1092)*, débil *(638)*, (definitivo) *(622)*, dudoso *(1415)*, dulzón *(179)*, duro *(304, 518)*, frío *(452)*, fuerte *(527)*, gris *(297)*, helado *(851)*, oblicuo *(644)*, oscuro *(1043, 1100, 1233)*, rizado *(464)*, sonoro *(589)*, sonrosado *(379)*, tartamudo *(403)*, tibio *(183)*.

[119] Ralentir Travaux, Préface, *en colaboración con A. Breton y R. Char. Editions Surréalistes, 1930.*

[120] *Según G. Gugliemi, partiendo de Saussure, los significados lingüísticos tienden a configurarse como míticos* (La literatura como sistema y como función. *(Trad. F. Serra). Barcelona, 1972, p. 9).*

hados se han cumplido; la muerte es el aniquilamiento que impide la resurrección en la que creyeron los viejos pensadores [121]. Esto hace que tras cualquier suerte de apariencia descubramos la hondura de un pesimismo transcendido, dolor y tristeza de ser hombre. Vicente Aleixandre lo dijo bellamente:

> Yo gusto a veces de evocar a solas otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza, al hombre de soledad y pasión [...] «¿qué te duele, hijo?», parecía preguntarle la luna. «Me duele la tierra, la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás, que son uno conmigo» [122]

Y esa es la originalidad de Lorca: bajo «la dura guadaña de las alegorías» [123] había un corazón herido [124]. Por eso no podemos buscar una teoría lógica, aunque las líneas maestras bien claramente se han denunciado. Es posible que hubiera contradicción [125], como al decir que «el aire es inmortal» [126], pero esta era una apariencia falaz: el aire es la muerte («amor de mis entrañas, viva muerte») y sólo es eterna la muerte, como acertó —otra vez los mismos ecos— la voz de Lucrecio en unos versos impresionantes

> Posteragque in dubios fortunam quam uehal aetas,
> quidue ferat nobis casus, quiue exitus instet.
> Nec prorsum uitam ducendo demimus hilum
> tempore de mortis, nec delibare ualemus,
> quo minus esse diu possimus forte perempti.
> Proinde licet quotuis uiuendo condere saecla;
> mors aeterna tamen nihilo minus illa manebit,
> nec minus ille diu iam non erit, ex hodierno
> lumine qui finem uitai fecit, et ille,
> mensibus atque annis qui multis occidit ante [127].

Pero de los usos que García Lorca hace de esos elementos no creo que podamos obtener otros resultados para caracterizar su poesía [128]. Voy a tomar como referencia los siguientes datos:

	Poesía	*Teatro*	*Total*	*Proporción*
Fuego [129]	**64**	**28**	92	12,2
Tierra	**86**	65	151	**20**
Agua	**199**	118	317	**42,1**
Aire	**106**	88	194	**25.5**

[121] *Lucrecio (I, 263 264): «nec ullam/ rem gigni patitur nisi morte adiuta aliena».*

[122] *En las Obras completas, que vengo citando, p. 1830.*

[123] Oda a Salvador Dalí */1926/, p. 622.*

[124] *Creo que es acertado André Belamich cuando ve en Lorca un espíritu atormentado* (Introducción *a las* Oeuvres complètes. *París, 1981, páginas XIII-XVII).*

[125] El poeta pide a su amor que le escriba, *p. 640.*

[126] *Por supuesto, existen contradiciones para cuanto vengo diciendo. vid. Miguel García-Posada, op. cit., páginas 108-110.*

[127] *«Estamos siempre en la incertidumbre de la fortuna que nos deparará el porvenir, de los tornadizos acasos de la suerte, y del final que nos aguarda. Ni alargando la vida disminuimos un punto la duración de la muerte, ni está en nuestra mano tomar sólo una pequeña porción para poder estar menos tiempo náufragos al azar. De manera que, puedes vivir todos los siglos que quieras, que, a pesar de eso, la muerte seguirá siendo eterna, y, el que encontró la muerte en el sol de hoy, estará en la eternidad el mismo tiempo, que el que murió hace ya muchos meses o muchos años» (III, 1085-1094).*

[128] *Extraigo los datos de Alice M. Pollin, Daniel C. Weinberger y Philip H. Smith, Jr.,* A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca. *Cornell University Press, Ithaca-London, 1975.*

[129] *Incluyo también la forma del plural.*

Es sabido que los elementos primordiales se ordenan en grupos: los que representan los valores activos o masculinos (fuego y aire) y los que representan los pasivos o femeninos (tierra y agua). No puede establecerse una preferencia por cualquiera de los grupos, pues el orden viene a ser masculino-femenino — femenino-masculino, bien que, en los resultados totales, los valores pasivos salgan ganadores porque la proporción en que aparece el *agua* sea de abrumadora distancia con respecto a los demás. No me atrevo a sacar otras conclusiones pues no me parecen convenientes, ni siquiera pensando en el carácter femenino dominante entre las grandes tragedias del dramaturgo *(Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba)* ya que el *agua* lo es también en la poesía lírica. Tal vez considerando cada uno de esos elementos en su individualidad, pudiéramos pensar en lo que el *agua* es en esta producción, con lo que significa también en el mundo de presocráticos y en el los alquimistas [130], y lo que explica ese mundo oculto que García Lorca ha desvelado. Más aún, si Saturno y Mercurio son los planetas acuosos estaríamos en trance de apoyar la tragedia en que tantas veces el agua se incardina, por cuanto Saturno es el planeta maléfico, cuya triste luz evoca las penas de la vida nominadoras del *complejo saturniano,* que conduce a la exasperación y al pesimismo, a la melancolía y al deseo de morir. Mientras que Mercurio, entre los alquimistas sería la vuelta a un estado indiferenciado que, en algunas tradiciones occidentales, representa la semilla femenina que, unida al azufre o masculina, genera todos los metales [131]. Pero no merece la pena divagar, pues las interpretaciones opuestas no faltan. Quedémos con lo que parece más seguro y tengamos por bueno lo que nos ha servido para aclarar las cosas y lo que aparenta tener inequívocas correspondencias. El resto es de incierta computación [132].

El poeta ha inventado sus criaturas, los poemas (sean líricos o dramáticos), y ha utilizado palabras. Pero la criatura no es la palabra, sino el texto entero. Allí donde la palabra significa lo que debe significar, ni en un estado fósil, ni en la vaguedad delicuescente. Justo y sólo lo que es. Entonces el poeta ha creado su obra y ha recreado el mundo mítico de su cultura [133]. A sabiendas o ignorándolo, pero nos ha dejado el testimonio de su confesión. Y, a través de unos caminos en los que la deliberación se entrevera con el azar, nos ha transmitido su mensaje y nos ha transmitido otros mensajes. Heidegger habló de la *poesía que piensa* [134] y que podría ser —dentro de su filosofía— la *poesía que hace pensar;* acaso no

[130] *Aristóteles explica a Tales de Mileto: «Debe haber, pues, alguna naturaleza única o múltiple a partir de la cual se generan las demás cosas, conservándose ella. No todos dicen lo mismo sobre el número y la especie de tal principio, sino que Tales, quien inició semejante filosofía, sostiene que es el agua [...] tal vez llegó a esta concepción tras observar que todas las cosas tienen un alimento húmedo y que el calor se produce y se mantiene en la humedad [...] Por eso llegó a esta concepción y también porque todas las simientes son de naturaleza húmeda y el agua es el principio natural de las cosas húmedas»* (Filós. presocr., *I, p. 67). Referencias a Tales, en ese mismo volumen, páginas 69-71.*

[131] *Chevalier Gheebrant, s.v.* Saturne, Mercure. *Vid. Joseph Campbell,* The Marks of God. Creative Mythology *(4ª edic.) Nueva York, 1972, páginas 169-70. En estas páginas se estudia el valor de los planetas, según la doctrina de los alquimistas y los análisis de Jung. Este autor dedica una singulares páginas a la doctrina de los alquimistas, según Rabi Simeon ben Cantara que, en un manuscrito sin fecha del Museo Británico, muestra algunos procesos de los que comento en el texto (páginas 278-281).*

[132] *Cfr. Eliade,* Mito e realtà, *p. 16.*

[133] *No hay que olvidar la función del subconciente en muchas de estas asunciones, incluso del subconciente colectivo (vid. Carl G. Jung,* El hombre y sus símbolos, *trad. L. Escolar. Barcelona, 1977). Vid. también Mario Petrucciani,* Segnali e archetipi della poesia. *Milano, 1974, p. 91 y siguientes, y Gaston Bachelard,* La poétique de la rêverie. *París, 1974, páginas 26 y siguientes. Cuanto digo en el texto se relaciona con ciertas ideas de los antropólogos: cada hombre es una síntesis del Hombre y cada sociedad lo es de la Sociedad (cfr. George Devéreux,* Fantasy and Symbol as Dimensions of Reality, *en «Fantasy and Symbol. Studies in Anthropological Interpretation. Essais in Honour of George Devereux». Londres, 1979, p. 23). La aplicación del psicoanálisis en la obra de Federico se lleva a cabo por Carlos Feal Deibe.* Eros y Lorca. *Barcelona, 1973.*

[134] Vom Wesen der Wahrheit, *apud* Wegmarken. *Frankfurt a. M., 1967, p. 73.*

haya que deslindar demasiado dos ámbitos que no son insolidarios, sino que se complementan. Problemas de fondo y de forma, que si en poesía deben manifestarse por ser problemas de forma, no es necesario decir que también quedan condicionados por ese sustrato oculto que hemos tratado de encontrar. Tal vez sea éste el destino de la poesía: decir más de lo que el creador quiso. [135] Pero, tal vez sea éste el destino de la crítica: descubrir las lecturas que yacen bajo la superficie de los palimpsestos [136].

Manuel Alvar



Indómito. **Fotografía de Pedro Raota**

[135] *Como dijo Bachelard, en la obra citada dos notas antes, es el* rêveur de monde *(p. 148).*

[136] *Un anticipo de estas páginas fue la conferencia que, con el mismo título dí en la «Asociación de Escritores y Artistas Españoles», dentro del marco de Homenaje Nacional a los poetas A. Machado, F. García Lorca y M. Hernández (16 de octubre de 1985).*

Hacia García Lorca por las imágenes del agua

Como un sino. El alma andaluza popular, en sus coordenadas tradicionales o tópicas o geohistóricas, parece dada a rondar el fatalismo, y este matiz generalizado en el venero del pueblo nunca se sabe bien si responde a un exceso de sabiduría vieja, inapelable, o a un golpe de escepticismo de pobres acogidos a la economía precaria en medio del vergel que otros usan, de impotencia secular festoneada por la gracia hedonista. Aquí podrían insertarse dos características de la psicología «racial» de lo andaluz: el sentido del drama y el ejercicio sensual del «presente horaciano», con otras palabras, la fatalidad (lo que ha de ser, será), el desengaño filosófico del paraíso y la pasión atenuada del placer que intuye la belleza y la fugacidad en plano de vitalismo y la sangre lúdica, una mezcla lo suficientemente natural y contradictoria como para engendrar flecos de misterio entre la «alegría» de la pena y el cariacontecido «vivir» de la desvivencia que, en el caso de Federico García Lorca, en su esencia y circunstancialidad personal y «política», se mueven dentro de la culminación y ayudan a componer (mejor a vislumbrar) la urdimbre de elementos inmanentes y, por otro lado, azarosos que permiten la gestación del mito y a la práctica —saturada— de legitimar su insistencia, hasta crear un cúmulo prieto donde ya es imposible o irrisorio intentar el modelo de la casi objetividad para aproximarse a esa honda e irreversible encrucijada que crea lo andaluz entrañado, la magia o gracia poéticas, la seducción personal, las singularidades sexuales, la guerra civil, el asesinato del «ángel», la solapada «o evidente» conciencia de culpa de una generación entera, el arma arrojadiza del crimen contra los fascismos, la fiebre reivindicativa y, a todo esto, el crecimiento inabarcable de la bibliografía, los recuerdos conmovidos (para los de su generación, Lorca es la frontera donde se fracturó la juventud, y el poeta de *Las nanas infantiles* asume carácter de hito, responsabilidad de símbolo), los testimonios, las idealizaciones, los inventos, la lenta quiebra de los equívocos y la censura, la proyección universal...

Dios mío, Federico García Lorca, escribir sobre Federico García Lorca cuando aún están cerca y vivos parientes y amigos íntimos, no sólo parientes y amigos, sino personas de gran capacidad de expresión, sensitivas, honestas, y ha germinado una extensa galería de especialización lorquiana, y cuando el avasallante hechizo de esta poemática ha desbordado todas las esferas, intelectuales y populares, habiéndose hecho familiar al estudiantado del mundo y, cuando tan respetable conjunto se convierte en compromiso, ocurre una de dos: o se escribe sobre Federico García Lorca a título de ejercicio algo gratuito abocado a la repetición inocua, se intenta ingresar en la —por otra parte, bien surtida— tropa de investigadores y fanáticos (lo que tampoco es demasiado fácil de improvisar a estas alturas) o, como parece ser la única estrategia posible, se piden disculpas por incurrir en la debilidad de la no abstención y se buscan las justificaciones en el humano gusto de entender que se trata de un homenaje obligado, casi convencional (si no fuera por la enorme carga de simpatía que lo transfigura), para celebrar el cincuentenario de su muerte violenta ocurrida en la propia Granada de la belleza y el llanto.

De otros muchos escritores, poetas y filósofos prevalece la obra sobre la vida o avatares biográficos, funcionan sin gravamen de la dicotomía, lo cual probablemente sea un defecto de nuestros conocimientos generales, pero en el caso de García Lorca ocurre que vida y obra van indisolublemente unidas y es difícil o imposible concebir una sin la otra, quizá porque la primera, la vida, el final de esa vida, comporta el elemento de singularidad trágica que sabemos. Puede ser trivial, mas lo excepcional biográfico impulsa la difusión o, en un plano menos simple, la necesidad de compulsar los valores estéticos con la irresistible noción de la persona inmersa en la sociedad y en medio de sus circunstancias personales. Hay que repetirlo: aislar la obra de las condicionantes geográficas y ambientales siempre me ha parecido una pusilanimidad «objetivista», tendencia que, dicho sea de paso, sólo tiene el porvenir de que las muchas edades históricas puedan alguna vez borrar la inmediatez biológica.

El García Lorca persona existente, vivencial, antihéroe (como única heroicidad posible, se entiende) y compulsor de emociones que cuesta traducir en palabras representa algo así como una culminación humana en la que si a los elementos de la pura idiosincrasia dionisíaca, al don poético (que nunca, por cierto, se manifiesta sin el trabajo duro de la voluntad), al enraizamiento popular limpiamente culteranista, propiamente andaluz, añadimos el vago ingrediente de la homosexualidad y el impacto terrible de la muerte por fusilamiento dentro de una situación de emergencia política y social fratricida, no tiene nada de particular que el primer síntoma del amor por los versos llegue envuelto en la pasión del develamiento que, por otro lado, sufriera el conocido y largo retardo impuesto por las restricciones en la libertad de expresión tras la guerra civil, mientras que allende las fronteras españolas la figura de Lorca empezaba a crecer con fuerza (a lo que pudo contribuir, según leo en alguna parte, la *traducibilidad* de su poesía, pero esto me permito dudarlo por la sencilla razón de tratarse de una obra cuya exquisita carga metafórica, sin abandonar el castellano y antes de las clarificadoras anotaciones de los eruditos, ya presenta dificultades de *interpretación*, suponiendo, naturalmente, que cierta ininteligibilidad de estudio sea una incongruencia en poesía, que me parece que no llega a serlo a tenor de los «estatutos» más subterráneamente tácitos del género).

El efluvio de Lorca tiene una primera fase en la sustancia de su «pasión y muerte», y otra, de mayor perennidad y hondura, en el entronque de su universo poético con expresiones populares y tradicionales que, en otro orden de valores, tienen relación con los estereotipos raciales y costumbristas o «pintoresquistas» captados y difundidos por los viajeros románticos, y esto se refiere preferentemente al núcleo arábigoandaluz, al cante *jondo*, a los toros y a los gitanos, entre otras vetas que, por supuesto, no agotan a Lorca, pero puede decirse de entrada que el poeta granadino trasciende y sutiliza uno de los consagrados tópicos de la etnia española en su ramificación sureña y en su violento contraste —modos de anticipación— con el rostro de la sociedad urbana industrial *(Poeta en Nueva York)*. Dos concepciones y dos modelos de vida y de sociedad. La clave de García Lorca que más importaría al debate organizado por los sociólogos y antropólogos del último decenio se halla en esta contraposición.

Así, pues, la gran bibliografía lorquiana, aparte de las referencias críticas al uso en los manuales de historia de la literatura, sugiere dos grandes dimensiones, una la del develamiento biográfico con voluntad intimista, y otra, sin necesidad siempre de abjurar de la primera, la de la *conmoción*, llamémosle así, y se refiere a todos los que fueron amigos de Lorca, o conocidos, o relacionados, o simplemente coetáneos o coterráneos, y dejaron en su momento constancia de la experiencia vivida más o menos en común, una experiencia forzosamente conmovida y a menudo conmovedora, ya que Lorca a estos efectos centra y profundiza los recuerdos de adolescencia y juventud de un importante núcleo cultural (al-



gunos nombres: Machado, Aleixandre, Alberti, Cernuda, de Torre, Alonso, Rosales, Gil-Albert...), de cuyas evocaciones brota una imagen del poeta auroleada por su gracia natural y el dolor irrestañable de un destino aciago. Todo esto crea misticismo, dijimos, y no hay por qué empeñarse en desvirtuarlo. «Inclusive la leyenda se ha apoderado de él —escribió Guillermo de Torre—, y de pronto nos encontramos con que no sabemos si desmentir o no ciertos rasgos que del poeta nos cuentan quienes nunca le conocieron. Asistimos, pues, al nacimiento del mito».

La pujanza de la mitificación coexiste con el rasgo débil de mensurar la realidad y retrotraerse a los límites más humanos y objetivos posibles, y este es el caso de Luis Cernuda, que dentro de la fervorosa fidelidad sin fisuras escribe desde el légamo de una deliberada sobriedad, pero casi siempre se impone la emoción del pasado, los años rotos, el afán de dar testimonio de la amistad y las nostalgias inevitables hipostasiadas en la figura impulsiva, lúdica, alegre, grave, atávica, pansensual y creadora de un tan rico y fresco muestrario metafórico, que a partir de ahí es donde la naturaleza empieza otra vez a imitar el arte. Sin embargo, como veremos luego, no es tan fácil encontrar adjetivos que encuadren definitoriamente la personalidad de Lorca.

El ya célebre hispanista Claude Couffon es uno de los primeros develadores (1948). Su obra *En Granada, tras las huellas de García Lorca* (Ediciones Revolución, La Habana, 1964) marcó pautas e hizo historia y, a su vez, tras las huellas de Lorca y el método Couffon, otro hispanista bien aclimatado, el irlandés Ian Gibson, se ha convertido, si se me permite la expresión, en el máximo «exhaustivador» *(Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1989-1929.* Grijalbo, 1985).

A partir de los trabajos valiosos y acreditados de estos dos investigadores extranjeros, uno con carácter de pionero y otro con ánimo de agotar la cuestión, las circunstancias del crimen y los últimos pasos del poeta en una Granada que traicionó la fe del retorno al lar empezaron a cobrar coherencia en su aspecto exterior, cinemático, y se pudo diagramar la acción secuencial que lleva a los odios ocultos provincianos —esta vez empleada la palabra sin el encanto que siempre tiene la evocación de la provincia—, al desahogo de la sordidez, a la protección —inútil por otra serie de fatalidades— de amigos implicados paradójicamente en el mismo trastorno rebelde/represor, a las infernales y kafkianas salas de espera, al coche del «paseo» y al piquete de fusilamiento. No se conocen rotundamente los «cargos» contra el poeta, las palabras postreras, las imágenes definitivas, y hay mucho de hipótesis en las que los cincuenta años transcurridos supuran apretados equívocamente por la mano de la angustia y la estupefacción, todavía, aunque averiguar las razones de «época» y de «país» abrasados por una guerra fratricida de esas características e inquirir desde la falta de prejuicios de hoy —presente democrático y constitucional de signo socialista— no deja de ser un intento posiblemente rayano en la utopía (y eso lo digo con la boca chica, tocando madera, desde la ilusión de que verdaderamente va a ser así). No quiero llegar a la fatídica idea de que en España y en el mundo, dadas las célebres «condiciones objetivas», que son todo menos objetivas, siempre seguirían matando a Federico García Lorca, a quien aquí fácilmente podemos erigir en símbolo del victimario de la irracionalidad o de las leyes instintuales que rigen el comportamiento colectivo, de masa, de plebe y propaganda, mayoría de grupúsculos que carecen de hondura cultural para permanecer inmunes frente a los desmanes de la manipulación ediológica, e igual me refiero a los hinchas de fútbol y a los seguidores de Hitler que al *clímax* que dejó el héroe del «duende» hecho un guiñapo en una barrancada de su amado pueblo, el de la fortaleza bermeja, y el agua que mana, y esta misma agua puede ser también, si seguimos en el empeño, la metáfora de la muerte evocada que finalmente se materializa haciendo estallar el cristal de la estética y el canto, la mitología tan grácil de los surtidores que hubieron de verter lágrimas de sangre.

Gibson retomó el esquema y el énfasis de Couffon llevándolos con voluntad casi obsesiva a sus últimas consecuencias, que por el momento —aparte trabajos sueltos en revistas— sólo abarcan hasta 1929, víspera del viaje de Lorca a Nueva York, y ello ha requerido una inmersión de más de setecientas páginas profusamente ilustradas que se alinean fácilmente como las de mayor minuciosidad y fiable documentación de las hasta ahora dedicadas al autor del *Romancero gitano*, páginas que si bien no desdeñan en ningún momento la valoración estética ni el juicio crítico literario —implícitos en la propia riqueza documentalista y experiencial— son de traza preferentemente biográfica, pero que permiten, insisto, por saturación, establecer la génesis y la razón cotidiana de muchas de lo que se ha convenido en reconocer como misteriosas metáforas y asociaciones de «argumento» ignoto, tan prodigadas en el granadino universalizado. Este es uno de los principales méritos de Gibson, que se traduce en el afán muchas veces logrado de relacionar el cúmulo de la imaginería metafórico-poética lorquiana con acaeceres de la «vida real» particularizada o autobiográfica, pese a que el propio García Lorca, con los pies en tierra por su respeto hacia la base sensorial inexcusable de la fantasía creadora de imágenes, primer ingrediente de la metáfora, se alegró en algún momento *(Imaginación, inspiración, evasión)* de que el hecho poético no se pudiera controlar con nada. Había que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. «Pero alegrémonos —dijo en su conferencia— de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento». Pocas palabras de otra lectura pública, la dedicada al *Romancero gitano,* encierran casi todo un curso de «entendimiento poético» cuando se refiere al *Romance sonámbulo*, «uno de los más misteriosos del libro —expresa Lorca, y aquí ya empezamos nosotros a tomar contacto con el aún vago propósito del agua— interpretado por mucha gente como un romance que expresa el ansia de Granada por el mar, la angustia de una ciudad que no oye las olas y las busca en sus juegos de agua subterránea y en las nieblas onduladas con que cubre sus montañas. Está bien. Es así, pero también es otra cosa. Es un hecho poético puro del fondo andaluz, y siempre tendrá luces cambiantes, aún para el hombre que lo ha comunicado que soy yo. Si me preguntan ustedes por qué digo yo: "Mil panderos de cristal herían la madrugada" les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que sea así. El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio».

Sin embargo —y se trata de una vieja batalla que nunca acabará, aunque todo el mundo, o sea los poetas y los enamorados de la poesía, estén de acuerdo en las razones que definen la sustancia profunda de la poesía, que no necesita explicación, claro que no, para eso están el empeño y el fruto de la práctica poética—, todo el mundo a su vez, yo, el crítico, el lector sensible, el propio poeta, incurre en la suprema debilidad o en el supremo acierto, no lo sé bien, de *explicar* la poesía. No deja de ser un asunto raro, porque una de dos: o la poesía no se explica ella misma y requiere otro tipo de asistencia, un soporte *banal,* pedestre, o los exegetas incurren en redundancia y obviedad. Esto alguna vez induce a preguntarse por la necesidad del *enredo* poético cuando hay al alcance de la mano palabras y giros más claros, concretos y directos.

La única solución del conflicto parece residir en la conveniencia de aceptar el hecho de que la poesía no es sólo un asunto de versos, de hermetismos estructurados y de retorcimientos a veces algo caprichosos y gratuitos, sino que se disuelven en todo, palabras, gestos, coloquialismo, vida, y que lo que vaya a resultar poético puede surgir como una amapola en un erial o como un rasgo lírico en un tratado filosófico, que no está exento del asalto. Y lo que también ocurre con frecuencia, cuando hay duende —aceptemos el símil—, es que hasta la explicación del poema «incurre» en poesía, como le ocurre a Lorca, poesía quizá

de otro estilo, más relajado de hermetismo, menos dispuesto a la pelea del maridaje sugestivo, pero con una intensidad fluida y espontánea de gran calado. Este es el caso del libro *Poeta en Nueva York*, publicado con ilustraciones fotográficas (Maspons y Ubiña) por Lumen, en el que los poemas se intercalan con fragmentos de la conferencia —entonces inédita, años sesenta— que Lorca, junto al recital, pronunció a su regreso de la megalópolis neoyorkina y que tiene la virtud tanto de crear más belleza poética como de cubrir las lagunas de la cotidianidad, esfumadas en la «poesía deliberada». Poema *Vuelta del paseo:*

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré caer mis cabellos.
  Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.
  Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.
  Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en un tintero.
  Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!

Y la breve nota introductoria explica: «Agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de estas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener jamás una respuesta». Es un ejemplo mínimo que ayuda a comprender los mecanismos de la realidad observada o vivida y la transustanciación al orbe de la creación poética. En este sentido, el libro de Gibson cubre una ancha parcela en la que el conjunto de asociaciones y metáforas, sin perder un ápice de su seducción, vive otra diafanidad quizá más humana y, por tanto, más totalizadora: «Como suele ocurrir en el mundo lorquiano, las imágenes (...) tienen todas su "explicación" en la vida real».

En torno a las pasiones primigenias y a las constantes repetidas de Lorca se habla del amor y la muerte. «Parece que el amor, arrancando las primeras palabras de esta poesía, la arrastra hacia la muerte como última realidad, realidad que necesitaba cubrirse antes de aquella transparente máscara amorosa» (Luis Cernuda, de *Crítica, ensayos y evocaciones).* Y añadía Cernuda, en 1936: «Ahora me sorprende hasta qué punto la muerte fue tema casi único en la poesía de Federico García Lorca». En igual sentido, pero con otro matiz se expresa Gibson: «El testimonio de la *juvenalia* bastaría para convencernos de que la preocupación lorquiana con la frustración erótica, visible en toda la obra, se basa en la propia experiencia del escritor (p. 228, obr. cit.). Y más tarde: «La frustración amorosa que desemboca en la muerte es tema principal de toda la obra de García Lorca».

Esto le confiere un cierto primer plano al problema debatido de la homosexualidad, sobre cuyo activismo Gibson aporta variados testimonios. El rol victimario de Lorca es más ajeno, suponemos, a su entidad constitutiva que a los desmanes colectivos provocados por odios y venganzas e ideologías enfermas que la mitad de las veces se encauzan por derroteros de fatalidad azarosa —si se permite el contrasentido— no necesariamente sancionados por exigencias doctrinales y «coherentes» (la coherencia interna de la criminalidad, se entiende), en las que incluso pudo intervenir una interpretación típicamente provinciana, mezquina y *tradicional* de la homosexualidad, es decir, una concepción bárbara e inculta de la misma. En unas declaraciones a la revista *Gay Sunshine,* Allen Ginsberg dijo que había conocido a alguien en Chile que trató a García Lorca «y me dijo que se había acostado con mucha-

chos. De hecho, algo relacionado con un chico pudo ser la causa del fusilamiento. No creo que figure en ninguna de sus biografías» *(Cónsules de Sodoma*, Barcelona, 1982). El dato, de ser veraz, no es en efecto frecuente en las biografías de Lorca, aunque en *Yo, García Lorca,* el libro quizá más vehemente y algo confuso, por su ambición, que se haya escrito sobre el poeta de los surtidores, Andrés Sorel recoge con insistencia la frase de un tal Juan Luis Trescastro: «Venimos de matar a García Lorca. Yo le metí un tiro en el culo por maricón». Crudeza estremecedora. Resulta más elegante, dentro de la inoperancia, prescindir de la anomalía sexual. «Parece evidente —como expresa con moderación Manuel Vicent— que Lorca tenía un problema sexual. Pero a nadie, si no es un técnico o un morboso, le interesa este drama personal más que el otro drama llamado *Yerma* o *Bodas de Sangre* o *La casa de Bernarda Alba.* Sólo en el aspecto en que una melancolía y un especial modo de ser invadió toda su obra es por lo que se trae aquí». No es mucho. La melancolía y los modos especiales son privativos de la mayoría de los poetas. Descender a esa clase de detalles puede ser verdaderamente enojoso, pero en la medida en que afectan a la constitucionalidad más íntima de la obra y representan una determinante genética y social no son prescindibles, con independencia del panerotismo implícito en la sensibilidad aguda de todos los poetas. El resultado debería ser el de la totalidad. Todo cuenta, la homosexualidad, lo fáustico, el resentimiento social (de los otros), los prejuicios machistas, las miserias de la condición humana e incluso el calor de agosto, todo conduce al barranco y a la gloria.

Amor, frustración y muerte. Luis Rosales incorpora lo que él llamó en 1934 el «resplandor de la pena» («La Andalucía del llanto —al margen del *Romancero gitano* de Federico García Lorca»—, buen ensayo escrito en plena precocidad, cuando Rosales contaba veinticuatro años, incluido en *El sentimiento del desengaño en la poesía española,* Madrid, 1966). Y decía: «Es la pena del ser, y no puede esfumarse en la niebla del llanto. Está en las cosas, en las almas, en los cuerpos de la tierra andaluza: es una sed que no puede calmarse con nada».

Amor, frustración (sexual), pena, muerte. ¿Es posible llegar a este núcleo grávido a través del agua, el agua flébil o cantarina, el agua y sus derivaciones? La razón no es otra que la prodigalidad, la sobreabundancia del agua en la obra de Lorca, como imagen, símbolo, mito y hasta como muletilla, el agua de vieja y refinada tradición nazarita que en la Bermeja tiene su exaltación suprema, o el agua del patio casero:

Desde mi cuarto
oigo el surtidor,
un dedo en la parra
y un rayo de sol
señalan hacia el sitio
de mi corazón.

Por el aire de agosto
se van las nubes. Yo
sueño que no sueño
dentro del surtidor.

De Kant, Newton o Einstein, por ejemplo, bien se puede decir que eran genios. Aceptar que a García Lorca no le cuadra de ninguna manera el calificativo de «genio», o la de «hombre de talento», o la de «persona inteligente», ayuda un poco a aproximarnos a la naturaleza de su arte y a la clase de persona, que requieren adjetivos distintos a los usuales y pone en juego vigente la terminología del «duende» o de la «gracia».

El mejor catálogo de esta adjetivación, entre otros muchos autores, viene en Vicente Aleixandre *(Los encuentros),* quien se abandona a uno de los tonos más cálidos y fervorosos para significar la idiosincracia del poeta, que «en sus más tremendos momentos era impetuoso, clamoroso, mágico como una selva». No hay quien pueda definirle, dice Aleixandre com-

pulsado por la reciente muerte del niño alegre y del hombre grave (viejo, viejo, «antiguo») que en él convivían: «Su presencia, comparable quizá sólo y justamente con el tifón que asume y arrebata, traía siempre asociaciones de lo sencillo elemental. Era tierno como una concha de playa. Inocente en su tremenda risa morena como un árbol furioso. Ardiente en sus deseos, como un ser nacido para la libertad». En Federico se veía sobre todo —prosigue Aleixandre— «al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterraba con su presencia». Aleixandre evoca también al Federico de la tristeza y del sufrimiento por amor (oyente privilegiado como fue de los sonetos de amor) e inicia la ronda bella del agua. A Federico se le podía comparar con un ángel, con un agua, y su silencio repentino y largo tenía algo de «silencio de río».

«Si alguna imagen quisiéramos dar de él —dirá más tarde Cernuda— sería de la un río, siempre era el mismo y siempre era distinto, fluyendo inagotable, llevando a su obra la cambiante memoria del mundo que él adoraba. Su poesía es libre y espontánea como una fuerza natural, como un árbol o una nube, también misteriosa como la de ellos». Nadie pasa por alto ese signo emblemático de la poesía lorquiana en sus múltiples derivados e imágenes, sinónimos y variantes, el agua, el surtidor, la fuente, el manantial, el aljibe, el estanque, la acequia, la noria, el río, el mar, el lago, el pozo, la orilla, lo portuario, la gota, la lluvia, la lágrima, la sed, el llanto, un cúmulo derivativo y persistente preñado de hondas reminiscencias y estructurado en la sustancia. Antonio Machado en su célebre poema exhortó:

Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

Emilio García Gómez dice que «sólo un granadino ha podido sentir con tan punzante intimidad el encanto del agua de Granada: ríos, surtidores, acequias, aljibes, fuentes, pilares, cascadas, albercas, que la animan, la aturden, en su fluir, a esos horizontes de desolación en que eternamente muere, borracha de lágrimas, obsesa de su medicinable melancolía», y cita los versos del niño que todas las tardes se muere en Granada, «todas las tardes el agua se sienta/ a conversar con sus amigos» (nota al *Diván del Tamarit)*. Alude García Gómez a las casidas *Del herido por el agua* y *Del llanto,* calificándolas de «granadismo delirante». En la primera, el poeta «goza —aterrado— del mágico maleficio del agua»:

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo
para ver al herido por el agua.

Y en la segunda —añade García Gómez— sucumbe «a la tristeza sin confín que inspira el agua de Granada»: «Pero el llanto es un perro inmenso,/ el llanto es un ángel inmenso,/ el llanto es un violín inmenso,/ las lágrimas amordazan al viento/ y no se oye otra cosa que el llanto». Una Granada en la que giran la prefiguración coránica del paraíso, la fría y lejana muerte por suicidio fluvial de Angel Ganivet, la música henchida de Falla, la austeridad del ciprés, la silueta azul de la sierra y el fasto islámico que quiso crear allí lo más aproximado al paraíso que su profeta demandaba, un paraíso acuático evocado desde la sed del desierto. La fluencia cantarina del agua da sensación de libertad, pero también se mueve entre las raíces vegetales que en seguida recuerdan lo atávico y el fondo oscuro de la vida. Y re-

cuerdan otra vez la sed. Y en el hilo depurado («líquida plata», Ibn Zamrek) van los llantos ancestrales, la infancia, la homeostasis del alma y la muerte.

En este ámbito de la Granada lorquiana, para Luis Rosales «el aljibe conserva el agua y la melancolía del corazón bajo las mantillas y los breviarios». Es la suya «un agua loca y descubierta por las lindes del cielo. Asnos sonoros, enteros y misericordiosos por la gracia del agua, suben a San Nicolás». Granada, en la sombra de las colinas, es «la que suspira por el mar». La luna es el sol de Granada, y la cal, el ciprés y el aljibe son sus símbolos. Hay una relación unívoca entre al agua, la soledad, la pena y la Andalucía del llanto, un «llanto profundamente sosegado, vertido en el interior, que no precisa hacer crisis para encontrar sosiego, ni necesita motivación para existir. La razón de esta pena es simplemente *estar*, pues la pena, como la fe, siempre son inmediatas y razonables».

En Cádiz yo viví en una casa vieja de pisos que tenía un patio con aljibe. En las húmedas noches estivales el aljibe desataba una madeja de mosquitos y recuerdo que mi padre quemaba papelillos de azufre y maldecía el aljibe que, además, durante las lluvias intensas provocaba inundaciones. No era precisamente una joya para bienvivir. Sin embargo, lejos ya de la casa, entre las imágenes que prevalecen a través del tiempo está la del aljibe, cuyo espacio ciego y hueco resonaba por las noches bajo mis pasos en la solería blanquinegra. La reminiscencia de aljibe y casa decrépita de familia es la que quizá me lleva a seguir el agua de García Lorca como un recurso de mayor identificación.

En la anchurosa bibliografía acuífero-simbólica del hombre moreno de Granada, bullidor y sedicente de la pena (andaluza, sureña o no, un sentimiento que el existencialismo trató de racionalizar, aunque para ello tuvo que «desprimitivizar» la pena, por decirlo de alguna forma, convirtiéndola también universalmente en «angustia», en «náusea») incide con carácter especial Mario Hernández. Relaciona la casida de la muchacha dorada con el «baño de amor» en la noche de San Juan, de raigambre tradicional. La víspera de esta noche se recogen toda clase de plantas con virtudes mágicas, trébol, albahaca, y estas virtudes se extienden a «todo género de aguas, ya sean de mar, río, arroyo, fuente o rocío. De ahí la costumbre de bañarse en estas aguas precisamente a las doce de la noche, o de enramar las fuentes». Aguas lunares y lustrales que dan lugar a diversas interpretaciones, entre ellas el matiz de la esterilidad y la frustración del deseo.

Hernández analiza la omnipresencia del agua en el *Diván* y en la conferencia de Lorca sobre Granada, donde decía el poeta: «El agua de Granada sirve para apagar la sed. Es agua viva que se une al que la bebe o al que la oye, o al que desea morir en ella. Sufre una pasión de surtidores para quedar yacente y definitiva en el estanque». En el razonamiento de Hernández, recipiendiario de otras sugerencias y también imaginativo, García Lorca, «repetidamente, en mil formas distintas, da voz a la angustia del hombre amenazado por la muerte» y lo hace a través de lo que Alvarez de Miranda llamó el «circuito de la fecundidad»: mar, agua, luna.

En este empeño surge el agua inocente, fértil, bautismal de una de las iniciales composiciones de su primigenio *Libro de poemas,* donde aparece un García Lorca menos surrealista y agresivo pero ya prendado de su líquida materia:

Y la canción del agua
es una cosa eterna.

Es la savia entrañable
que madura los campos.
Es sangre de poetas
que dejaron sus almas
perderse en los senderos
de la Naturaleza.

O el agua de lluvia, todavía tierna, franciscana, la que derrama vida en la sementera y unge el alma de tristezas inexplicables:

> Cada gota de lluvia tiembla en el cristal turbio
> y le dejan divinas heridas de diamante.
> Son poetas del agua que han visto y que meditan
> lo que la muchedumbre de los ríos no sabe.

¿Quién cierra tus heridas (pregunta el poeta al silencio) cuando sobre los campos «alguna vieja noria/ clava su lento dardo/ en tu cristal inmenso?» Anterior a Dios y al tiempo, el silencio brotaba sosegadamente en la noche eterna de un manantial. En la *Balada de un día de julio*, compuesta precisamente en el mes de julio (de 1919), cuando García Lorca no pasaba de veintiún años, es decir, poeta primerizo, ya aparece una de sus constantes más decididas: la de la muerte en el agua o la muerte por agua, que luego reaparecerá en muchos de sus textos maduros. He aquí lo que se puede considerar la primera alusión a la muerte por agua, que es una variante de traza popular o cancionero infantil:

> ¿Dónde hallaré a mi amante
> que vivo y muero?
> Está muerto en el agua,
> niña de nieve,
> cubierto de nostalgias
> y de claveles.

No está de más recordar aquí que el Leteo mitológico, uno de los ríos del Averno, también era llamado río del Olvido. Las almas errantes por sus orillas bebían de estas aguas para olvidar el pasado. También el barquero Caronte conducía el alma de los muertos a través de los ríos del Hades. Las asociaciones del río, el olvido, la fugacidad y la muerte tienen sobrados antecedentes mitológicos e históricos. El río heraclitiano habla de irreversabilidad y cambio. Obviamente hay que citar la queja manriqueña, que es la traducción castellana de una larga persistencia latina. Mario Hernández sugiere una interesante relación entre las lluvias y los ahogados lorquianos (la poesía tiene como pocas artes ese en cierto modo grave «lastre», que no obstante tratarse de una múltiple encrucijada asociativa, metafórica y simbólica de por sí, soporta además el afán de la exegesis, que a su vez crea otros núcleos de asociaciones, símbolos, etc., lo cual viene a sumergirnos en un verdadero océano de posibilidades e hipótesis, siempre enriquecedoras, por supuesto).

> Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
> levantando sus tiernos brazos acribillados,
> para no ser cazadas por la piedra tendida
> que desata sus miembros sin empapar la sangre.

La cita es del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Las lluvias corren hacia el mar, repite Hernández. «De aquí ese gran subtema lorquiano de la muerte por agua (a imagen de ella misma), gustador el hombre del sabor último marino por medio de su muerte como ahogado. Surgen así los diversos ahogados, imaginados o reales, de la poesía de García Lorca». Aun poniendo en tela de juicio lo de «gustador», es una forma de atrapar el litigio y de integrar a los ahogados de diversas épocas y latitudes, la *Niña ahogada en el pozo* y la casida del *Del herido por el agua*, entre otros. En el poema de la niña, ambientado en una temporada estival de campo norteamericano (Newburg), relativo al viaje a Nueva York, existen reminiscencias granadinas, casi engendradoras de manía persecutoria: «Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo tuve aquel día. Eso se queda para los árboles

y las paredes que me vieron. Inmediatamente recordé aquella otra niña granadina que yo vi sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes, y las dos niñas se me hicieron una sola que lloraba sin poder salir del círculo del pozo dentro de esa agua parada que no desemboca nunca»:

> Las estatuas sufren por los ojos con la oscuridad de los ataúdes,
> pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
> Que no desemboca.

Es la obsesión, el agua quieta, estancada que no fluye ni desemboca: «¡Agua que no desemboca!» Nadie en lo oscuro podrá darle distancias, «sin afilado límite, porvenir de diamante». Federico bajaba al lago «y el silencio del agua hacía que yo no pudiera estar sentado de ninguna manera», hasta que un verso de Garcilaso («Nuestro ganado pace. El viento espira») le inspiró el poema doble del lago Eden Mills:

> Quiero llorar diciendo mi nombre,
> rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
> para decir mi verdad de hombre de sangre
> matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.

A cierta altura se comprende que las «interpretaciones» son banales y tienen algo de gratuidad, por cuanto un poema no suele responder a las leyes de la mentalidad racionalista. Sin embargo, queda la posibilidad de señalar atmósferas, fobias, fijaciones y la singularidad de algo que es bello y afín y se conforma por vericuetos insospechados. En la casida *Del herido por el agua*, donde se quiere bajar al pozo (y también subir los muros de Granada) «para mirar el corazón pasado/ por el punzón oscuro de las aguas», es como si el poeta, en el espacio onírico, quisiera llegar hasta lo más insondable de la pesadilla con el fin de mirar ya perdido y valientemente la causa de la obsesión, como un viaje de expiación y catarsis:

> Quiero bajar al pozo,
> quiero morir mi muerte a bocanadas,
> quiero llenar mi corazón de musgo,
> para ver al herido por el agua.

El *Libro de poemas* se construye fundamentalmente como un canto a la Naturaleza jubilosa y dramatizada, donde a través de los fenómenos meteorológicos, el paisaje, las canciones infantiles y la afectividad romántica de la adolescencia una pródiga cadencia de agua, de regato, de remanso, de lluvia, de fuentes y manantiales pone la nota esencial, significada por la incógnita de la fluencia:

> ¿Quién pudiera entender los manantiales,
> el secreto del agua
> recién nacida, ese cantar oculto?
> a todas las miradas
> del espíritu, dulce melodía
> más allá de las almas...?

La inquietud panteísta y la «conciencia» íntima del paisaje se cifran en el casto manantial, el rumor que pudiera hilar la identidad humana y la de su entorno. ¿No dice nada el manantial?

> Mas siento yo en el agua
> algo que me estremece... como un aire
> que agita los ramajes de mi alma.

Comprendemos que la imagen del agua en sus deltas, significaciones y simbolismos no tiene en García Lorca modos concretos y limitados de empleo, sino que, salvando la imposición del medio infantil y el fasto del líquido granadino, la utiliza acomodaticiamente (esto sin sentido peyorativo) en la medida en que conviene a otras claves expresivas, y de esta manera el agua lo viene a ser todo, el punto crucial de referencia, como Dios para el misticismo o el sazonamiento para un cocinero. En *Poeta en Nueva York*, por ejemplo *(Paisaje de la multitud que orina,* nocturno de Battery Place, uno de los poemas más hermosos y desgarrados que se hayan escrito jamás), para dar la imagen de la desolación, la turbiedad, la promiscuidad malsana y la falta de esperanza, recurre a la fuente, que ya ha perdido su dulce y amable tristeza de patio:

> Todo está roto por los tibios caños
> de una terrible fuente silenciosa.

El agua y sus innúmeros cauces y aditamentos es en García Lorca terminología de atractivo estético, rítmico y sintáctico y es al mismo tiempo la fórmula apta para homologarla a los más recóndicos secretos y significaciones, tales como el tiempo, el ansia inconcreta de vivir, la infancia, la sed del alma, la frustración, la infinitud y el sentido de la muerte, donde los claros arroyos y la acequia rural de regusto machadiano van hacia las aceitosas aguas del velero japonés y el Hudson:

> ¡Esa esponja gris!
> Ese marinero recién degollado.
> Ese río grande.
> Esa brisa de límites oscuros.

A través del agua del pozo «que no desemboca» y el río que fluye, Lorca probablemente expresa la angustia de los límites y el sentido religioso o místico de la libertad y la fe en la prosecución, su tipo de esperanza:

> Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.
> Alba no. Fábula inerte.
> Sólo esto: desembocadura.

Por ello parece legítimo concederle gran importancia a la casida tantas veces citada *Del herido por el agua.* Aquí la desembocadura —esa clase de fe— puede importar menos que la aceptación y el valor de enfrentarse con el sino y el eco oscuro y musgoso de los verdaderos límites.

Granada en el origen, Granada en la evocación, Granada en el retorno para desguarnecer el pecho frente a ese otro río de plomo que desembocó en el corazón del poeta. Glinka hizo amistad con un guitarrista español «y pasó con él horas enteras oyéndole las variaciones y falsetas de nuestros cantos y sobre el eterno ritmo del agua en nuestra ciudad nació en él la idea magnífica de la creación de su escuela». Debussy interpretó todos los temas emocionales de la noche granadina, la vega, la sierra, la niebla y «los alucinantes juegos del agua subterránea». El cante hondo —afirma Federico— es más hondo que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo. Los poemas del «cante jondo» —dice en otro momento— nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, «una fuente más en la alameda» (Conferencia del *Cante jondo).*

Ya sabemos que el *Poema del cante jondo* se inicia con la *Baladilla de los tres ríos,* los tradicionales Guadalquivir, Darro y Genil, copleros y familiares, ríos domésticos y aún perfumados de gloria ecológica, vientos cálidos, olivos y naranjos, tan lejos del Hudson «que se emborracha de aceite» y a orillas del que dormía Walt Whitman «con la barba hacia el polo y las manos abiertas».

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

La guitarra, cuando empieza su canto, «llora monótona como llora el agua», y la soléa pertenece a la «Tierra/ vieja/ del candil/ y la pena./ Tierra/ de las hondas cisternas». En la patria de la malagueña —notas de fuerte y delicadísima sensualidad— «hay un olor a sal/ y a sangre de hembra/ en los nardos febriles/ de la marina», mientras que el gitano apaleado sólo le pide a la guardia civil lo imposible:

Guardia Civil caminera,
dadme unos sorbitos de agua.
Agua con peces y barcos.
Agua, agua, agua, agua.

En la conferencia sobre Góngora, García Lorca diserta a propósito de las incomparables imágenes poéticas del pueblo y su riqueza, especialmente en Andalucía, donde la traslación de sentido alcanza «extremos de finura y sensibilidad maravillosas», gongorinas: «A un cauce profundo que discurre lento por el campo lo llaman un *buey de agua* (...), y yo he oído decir a un labrador de Granada: A los mimbres les gusta estar siempre en la *lengua* del río». Es también el agua la que nos da la oportunidad de observar la traslación de la imagen popular reseñada en lenguaje poético. En el *Romance del emplazado* dice Lorca que «los densos bueyes del agua/ embisten a los muchachos/ que se bañan en las lunas/ de sus cuernos ondulados» y que «los bueyes del agua beben los juncos soñando».

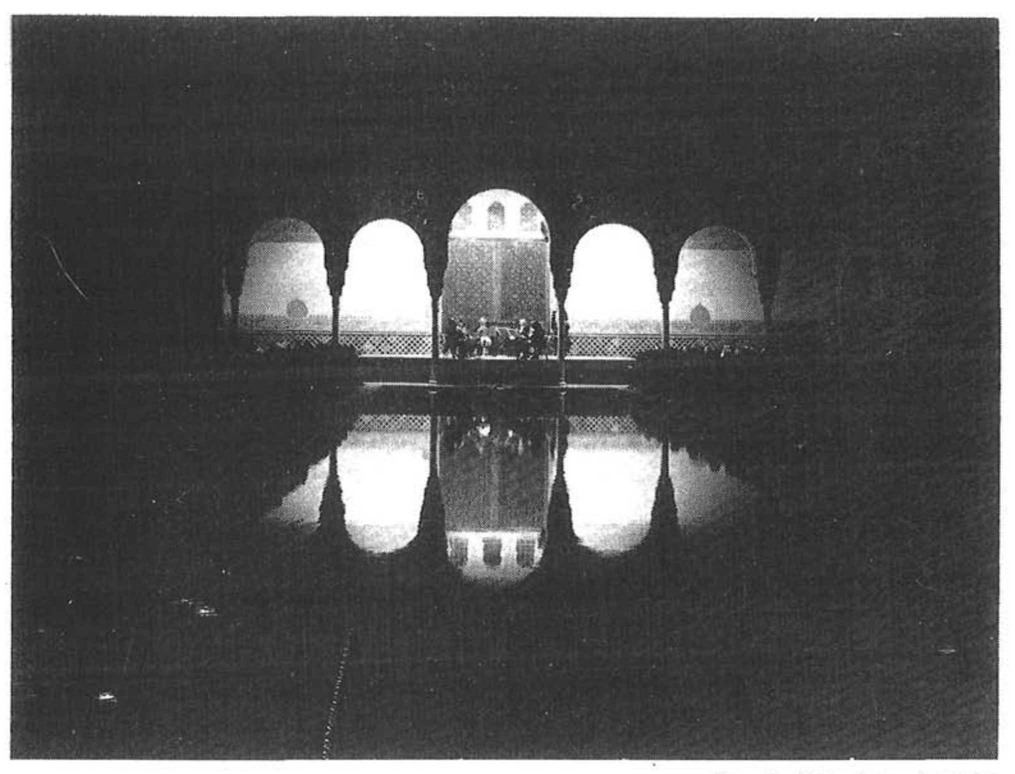
Independientemente del gran rumor general de aguas y lágrimas que humedece y fecunda su poesía, Lorca dedicó composiciones específicas a igual motivo, tales como *Primeras canciones* —todas nutridas de «remansos»— y *Surtidores*, donde prevalece el sentido amargo del agua oscura y los surtidores llevan en sus arterias el espíritu de la noche y de los sueños que, como todas las cosas ideales —expresa Lorca—, se mecen «en las márgenes puras/ de la Muerte».

El sonido del agua es como un polvo viejo
que cubre tus almenas, tus bosques, tus jardines,
agua muerta que es sangre de tus torres heridas,
agua que es toda el alma de mil nieblas fundidas
que convierte a las piedras en lirios y jazmines.

¿Cuántas veces habrá cantado García Lorca el agua de Granada? No lo sé. Pero lo que sí sabemos es que en estas invocaciones, como el agua misma del bien y del mal, emerge toda la frescura, el misterio, la originalidad y el dramatismo de su obra, que crece en el tiempo como un deshielo e inunda los caños de la historia. Será por negligencia mía, pero no he visto la palabra «gárgola» en la profunda adjetivación sustantivada de García Lorca sobre los adminículos del agua. Pues bien, su obra es como una gárgola fantástica que encerrara la sencillez del agua pristina y, como tal gárgola arquitectónicamente tallada, esmerada, barroca, airosa, todo el complejo de las tradiciones populares, la imaginativa del sueño y el enredo de los símbolos, que ahora ya empiezan a patinarse y a adquirir un sello noblemente hierático y consagrado. Otras terminologías lorquianas —jazmín, azucena, viento, cal, junco, caballo, pena, toro, niño, muerte, lirio, muro, luna, sangre, olivo, sierra, amor— no alcanzan la dimensión «anegadora» del agua y sus cauces, que dan fe de una auténtica cosmovisión. De mediterraneidad exacerbada, García Lorca es una culminación ibérica de la gran cultura sensible latina, que subyace a cualesquiera otras hibridaciones. El crimen

fue en Granada, con sed de agosto, y desde entonces la naturaleza del agua copia el arte y hay un panteísmo que destila al poeta en cada acequia, en cada buey de agua, en cada lengua de río. Bastará mirar otra vez las libélulas de la infancia junto al regato fangoso o escuchar con toda la cursilería emancipada la historia vaga e interminable del surtidor cuando se disgrega la tarde para encontrar a Federico, para saber que la poesía puede ser, lo es, otra manera de poesía. Y que a través de la Andalucía lorquiana del agua se llega a la Andalucía de la belleza, que es un júbilo biogenético entrañado en la historia y en el clima, y a la Andalucía del llanto, que es un problema tanto de ontología como de jornaleros sin trabajo en busca de tierras a las que echarles el agua de su sudor y de la copla.

Eduardo Tijeras



Granada. Patio de los Arrayanes

Dibujos de un poeta cromático

1. El ser humano en su obra

Federico García Lorca fue, posiblemente, uno de los artistas más completos de todos los tiempos. La antedicha afirmación requiere dos matizaciones. La primera es que no pretende constituir un juicio de valor, sino la constatación de un hecho. Ha habido muchos pianistas, cantantes, pintores, poetas, etc., cuya obra en su especialidad concreta puede parecernos superior en calidad a la de García Lorca, pero ninguno rompió tan espontáneamente como él las murallas a veces insalvables que siguen separando entre sí a las diversas artes. La segunda precisión es que a pesar de que un dibujo de Lorca es al mismo tiempo poesía, música, evocación, autopsicoanálisis y muchas cosas más, no ha pretendido nunca lograr una integración de las artes reuniéndolas confluentemente en el molde ordenador de la arquitectura, del urbanismo o del gran espectáculo musical. En Lorca no hay una previa intención «integracionista», pero sí multitud de sinestesias espontáneas entre los mundos de la poesía, la pintura y la música.

Hay, además, en su poesía un sabio trabajo de lima que hace que sus poemas, cuanto más pulidos y corregidos hayan sido, más espontáneos parezcan. En sus dibujos coloreados o a línea de espontaneidad directa parece predominar en los más antiguos. El más notable cambio se inició en la época en que escribió *Poeta en Nueva York* o, tal vez, desde que en 1927 realizó su única exposición. Los nuevos dibujos con elementos surrealistas son igualmente rápidos en su ejecución, lo que no obsta para que se trasparente en ellos un enorme trabajo previo, al que el propio autor aludió en algunas cartas a sus amigos de aquel entonces.

Con una sabia mezcla de estudio y realización espontánea y sin imposibles correcciones posteriores en el dibujo, pero con gran pulimento en la poesía, el mundo lorquiano se halla lleno de sinestesias entre poesía, pintura y música. No creo que sean buscadas, pero sí aprovechadas una vez surgidas e incluso reelaboradas en la obra poética, aunque no en la pictórica. La poesía de García Lorca utiliza el color como punto de referencia para hacer más nítida la presencia de la cosa nombrada. En un poema a la muerte de un amigo entrañable puede haber «un delirio de nardo ceniciento», pero en un romance el «Verde, que te quiero verde» crea toda la ambientación. En el «Martirio de Santa Olalla».

> Por los rojos agujeros
> donde sus pechos estaban
> se ven cielos diminutos
> y arroyos de leche blanca,

pero antes, en ese mismo romance, ha aparecido la entonación en otro verde más denso que el del «Romance sonámbulo» y

> Un chorro de venas verdes
> le brota de la garganta.

Hay ocasiones en las que la alusión al color no es explícita. Así acaece en el primer frag-

mento recién citado con los «cielos diminutos» y su azul denso de vena recién cortada. «Jaca negra», «negro pelo», «rosas morenas», «ojos de fría plata», «grises muros», «muslos de cobre», «casa blanca», «torres amarillas», «trajes de azul y verde», «trajes color naranja», «catedral de ceniza», «la noche, negra estatua de la prudencia» o «Huellas dactilográficas de sangre sobre el oro», son unos cuantos ejemplos entre los varios centenares que podrían señalarse en su obra poética. Es curioso, no obstante, que los colores los nombra con más frecuencia en los poemas en verso octosílabo, que en los escritos en endecasílabos, en alejandrinos o en verso libre y que, en líneas generales, cuanto más alejados se halle el poema de ese fino trasfondo popular-tradicional que nutre toda la poesía de García Lorca, menos abundarán esas adjetivaciones cromáticas.

En la manera un poco salpicada de las descripciones de García Lorca, en especial en los romances, pueden hallarse unos efectos que cabría relacionar con los empleados en sus cuadros por algunos impresionistas y divisionistas. También es pictórica y tiene algo de retablo medieval y también de cuadro de escena múltiple la manera de entrelazar las secuencias de algunos de sus poemas. Lorca parecía contemplar el mundo no tan sólo con ojos de poeta, sino también con ojos de pintor. Los elementos pictóricos de su poesía tienen en sus dibujos su equivalente en un lirismo del color que nada tiene que ver con lo que un tanto peyorativamente —excepto en la «abstracción lírica»—, se ha denominado a veces pintura lírica.

Los valores sonoros de carácter musical abundan en su poesía, pero sin acudir a recursos fáciles como el empleo machacón de decasílabos acentuados en tercera, sexta y novena o el cimbreado del endecasílabo dejando flotar en el sáfico el acento de la octava sílaba. Su musicalidad espontánea no acude a esos artificios ni en música ni en pintura, pero muy en consonancia con teorías posteriores a su muerte, radica en su obra pictórica en el encabalgamiento de los ritmos, en la estructura a menudo contrapuntística y en la fluidez del color.
Toda la obra conocida de García Lorca es más bien amable, sencilla, fácilmente comprensible en su superficie, pero no en su trasfondo. Tanto en su poesía como en su pintura y en su obra dramática hay ternura que en algunos casos se desborda inconteniblemente, pero hay también sangre bastante a menudo y ramalazos de tensión o de derrumbamiento interior. El ser humano era, según los amigos que mejor lo conocieron, un hombre bondadoso y alegre, buen compañero y conversador brillante, pero bajo su alegría se traslucía una mal velada tristeza. Todo ello es explicable si se tiene en cuenta la complejidad de su inconsciente individual y lo mucho que esa complejidad, insuficientemente concienciada, le dificultaba el acceso hasta las profundidades cristalinas del inconsciente colectivo, pero sin llegar a impedírselo, porque en dicho caso no hubiese sido el gran poeta y dibujante que fue, ni habrían aflorado a su poesía, ni a su pintura, los grandes arquetipos de dicho inconsciente. Para comprender al Lorca real que se trasparenta en su poesía y que yo intentaré detectar en sus dibujos, no me interesan las anécdotas superficiales, ni en quién podía pensar al escribir algunas de sus obras, pero necesito rastrear todo cuanto al margen de la anécdota momentánea nos permite en sus encuentros pictóricos con el inconsciente colectivo acercarnos a la realidad más profunda del torturado poeta.

La palabra es siempre más fácil de interpretar que el color y la línea, pero estos últimos pueden a menudo hacernos sin necesidad de demostración algunas revelaciones que en un poema no tendrían una tan concreta evidencia. Me limitaré, por tanto, a partir de ahora a la obra pictórica, pero adelantando aquí dos condicionamientos que aunque amargaron posiblemente la vida de su autor, también pudieron haberle dado algunos momentos de felicidad íntima y una mayor acuidad para la comprensión del mundo fenoménico y tal vez, también, del numénico.

Estoy enteramente de acuerdo con Gebser en que los dibujos de García Lorca prueban

que éste pertenecía al reino de la madre y no al del padre. Ello quiere decir que si hubiese vivido en la Grecia del siglo V, su religión no habría sido la de los dioses uranios con sus apolos, sus efebos y su predominio de la organización patriarcal de la vida y la fe en la razón, sino la religión de las divinidades subterráneas de los misterios de Eleusis, la religión de la madre, la tierra y la fecundidad, la religión del instinto que nos dirige hacia metas difícilmente explicables por los propios seres que aspiran a ellas y que buscan un refugio apaciguador en el regazo de la diosa-madre (Demeter todavía y no Hera o, menos aún, Palas Atenea) o en el seno de la tierra nutricia de la que hemos salido y que es, como la luna, uno de los símbolos del seno materno. Considero que tal vez no sea inoportuno, por tanto, aducir en apoyo de esta convicción mía la relativa semejanza que existe entre la signografía y la ambientación de algunos de los dibujos de Lorca y las imágenes de los dioses maternos y subterráneos de la cerámica ática de los siglos VI y V que estudió Claude Bérard en su insustituible *Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens* [1], en los que se redescubre un mundo enteramente diferente del de las claridades olímpicas, pero más afincado posiblemente en el inconsciente colectivo de nuestra especie y también en el individual del propio poeta y de otros muchos seres humanos. El catolicismo ambivalente de Lorca, con su fe relativa y sus rebeldías ocasionales, parece hacerse más íntimo y menos polémico que en su «Oda al santísimo sacramento del altar», en sus alusiones a la Diosa-Madre, convertida en «Nuestra Señora la Virgen de los Siete Dolores» en uno de sus más enternecedores dibujos. Materna es también su identificación intuitiva y cordial con un mundo exclusiva o predominantemente femenino en la casi totalidad de la obra dramática, un mundo en el que puede haber una alada gracilidad o una ternura nostálgica, pero también sangre inocente y lágrimas inútiles, vertida la primera y causadas las segundas siempre en honor a los dioses solares del principio paterno y jamás, aunque existan las ménadas, en honor a las diosas lunares o sumergidas del principio materno.

El segundo condicionamiento humano de Lorca que se trasparenta en sus dibujos es su disociación interior. «El hombre de las dos caras», viejo arquetipo del inconsciente colectivo, es una de las imágenes que más lo atraen, aunque en su caso concreto uno de los dos rostros haya sido sustituido casi siempre por una máscara. Ello indica que su inconsciente y sus pulsiones instintivas se proponían simultáneamente como metas altamente deseables amplios bloques de solicitaciones no sólo inconciliables, sino contradictorias, y que su entrega simultánea o alternativa a ambos bloques tenía que producirle necesariamente fuertes sentimientos de culpabilidad y las subsiguientes tensiones y polarizaciones que semejante situación suele acarrear. Lorca vivió así en vida su propio infierno muy a menudo, pero disfrutó también de su propio cielo —creación, amor, amistad, encuentro con lo absoluto— en más de una ocasión. En un ser humano, desprotegido como todos nosotros, que se nos entrega apenas velado tanto en su poesía como en su pintura. Ese es el Lorca verdadero y no el de la leyenda fácil que desconoce las dolorosas y creadoras complejidades de los estratos más profundos de su inconsciente.

2.— Una única exposición de la que apenas se habla

A principios de siglo vivía en Barcelona el anticuario y galerista Pere Dalmau, nacido en Manresa y hombre generoso, desinteresado y de enorme sensibilidad artística al que sus amigos, en atención a su baja estatura, habían bautizado cariñosamente con el nombre de «el gnomo». Tenía instalados sus locales en la Portaferrisa, en el corazón de la vieja Barcelona,

[1] *Institut suisse de Roma. Biblioteca helvética romana. Librairie Droz. S. A. Ginebra.*

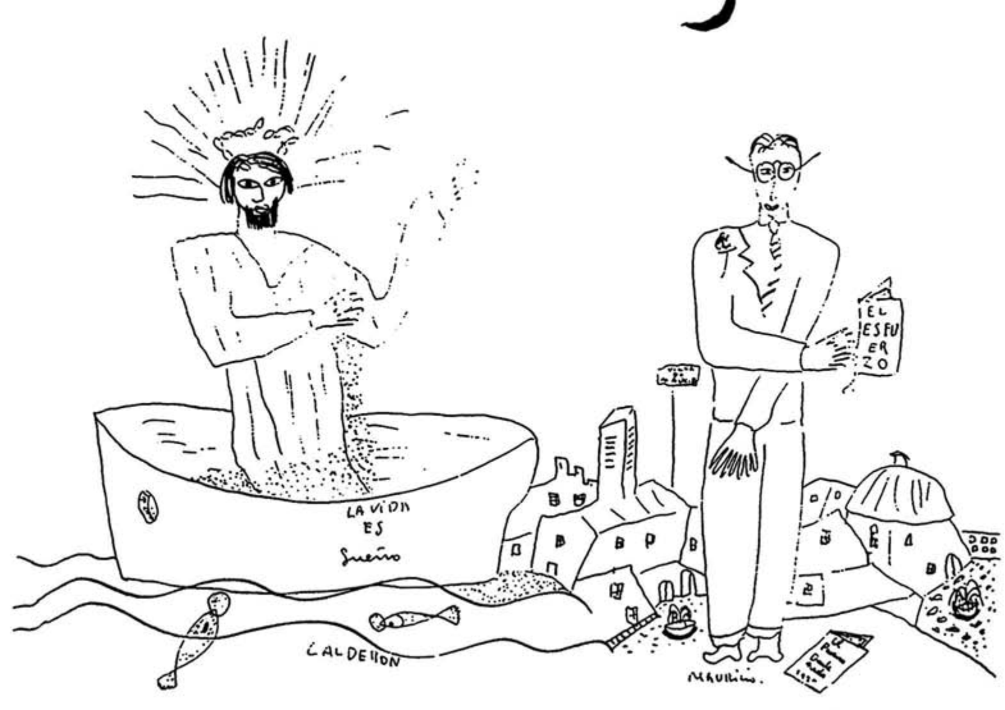
y se hallaba más interesado en difundir el arte vanguardista y la cultura viva en círculos cada vez más amplios, que en enriquecerse con su entonces modesto negocio. Para abrir los nuevos caminos organizó en Barcelona en 1912 una exposición de la más depurada vanguardia de la Escuela de París. Figuraban en la misma Marcel Duchamp, Juan Gris, Gleizes, Leger, Metzinger y varios otros impactantes pintores. Poco después hizo frecuentes viajes a París durante la primera guerra europea y adquirió varios de Picasso, Braque y Matisse, que fueron exhibidos y vendidos en la Ciudad Condal entre 1915 y 1918. En este último año presentó asimismo en su galería la primera exposición individual de Joan Miró.

La semilla sembrada por Dalmau fructificó lentamente en los dos decenios siguientes y fue recogida después de la guerra civil por Joan-Josep Tharrats, quién en 1948 fundó el grupo Dau-al-Set y comenzó a editar e imprimir la revista del mismo nombre, iniciativas ambas que afianzaron una segunda renovación que en una u otra forma todavía perdura. Mediados los años veinte el prestigio de Dalmau, que se había ratificado con una segunda y más completa exposición de la vanguardia francesa en 1920 y con otra de Picabia en 1922, era ya muy grande en Barcelona, en donde el diminuto y bondadoso anticuario se había convertido, en unión de Eugenio d'Ors y de Sebastián Gasch, en uno de los pontífices del arte nuevo. Exponer en Dalmau era un honor codiciado por todos los artistas de vanguardia, pero le estaba reservado tan sólo a los más eminentes. A pesar de ello en 1927 Federico García Lorca, enteramente desconocido entonces como dibujante, expuso por invitación del propio Dalmau en su famosa galería de la Portaferrisa una colección de 24 dibujos coloreados, de los que vendió cuatro . En el recién aparecido primer volumen de su concienzuda biografía de Lorca, da Gibson los títulos de los 24 dibujos expuestos y les sigue la pista, pero tan sólo nueve han podido ser ahora identificados [2].

La historia de la exposición y de su preparación y repercusión es breve. Un buen día Salvador Dalí, unido a Lorca por una amistad íntima desde los días de la Residencia de Estudiantes, se lo presentó a Sebastián Gasch y ambos congeniaron inmediatamente. Lorca le mostró al crítico sus dibujos y éste decidió que deberían ser expuestos sin dilación. Era un momento importante en la vida de Lorca porque acababa de recibir el primer ejemplar de *Canciones*, uno de sus más saltarines libros de poemas e iba a estrenar en el Teatro Goya, de Barcelona, su obra *Mariana Pineda*. Eduardo Marquina le había estado pidiendo desde mediados de 1926 a Margarita Xirgu, la actriz más admirada en aquellos años que incluyese en su repertorio el drama en verso del joven poeta, pero tuvo que esperar la respuesta afirmativa durante varios meses. Se la dio por fin, según recuerda Gibson, el día del estreno clamoroso de *La ermita, la fuente y el río*, de Marquina, en el Teatro Fontalba, de Madrid, en febrero de 1927. Poco más tarde Margarita presentó la famosa obra de Marquina el 20 de Mayo en el Teatro Goya, de Barcelona. A continuación se estrenó en ese mismo teatro *Mariana Pineda* el 24 de Junio y permaneció seis días en el cartel, tal como previamente había sido decidido por el autor y la actriz. Las críticas publicadas en todos los periódicos de Barcelona sobre *Mariana Pineda* fueron en líneas generales favorables, excepto la de *La Vanguardia*, bastante reticente y en la que figuraba un párrafo más bien injusto, pero en el que se daba en la diana al aludir a las sinestesias de Lorca, aunque no tanto en la censura de las mismas:

«...Es que el autor, —decía el anónimo crítico, tras haberle reprochado a Lorca una supuesta falta de vigor en la presentación del personaje—, si juzgamos por la muestra, es antes

[2] *Consultar a este respecto Gibson, Ian: «Federico García Lorca. I. De Fuentevaqueros a Nueva York (1898-1929)». Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona, Buenos Aires, México, D.F. 1985. Vol I, págs. 481-492 y localícense en el índice analítico otros datos de igual interés sobre la labor de Lorca como dibujante.*



A MAURICIO BACARISSE (POETA)

Recuerdo · del ATENEO de

Francisco García Lorca (novelista)

Luis Jiménez Pérez (cuentista) BUTES.

y de sus amigos y ADMIRADORES

Valentín Álvarez Cienfuegos grafólogo

Federico García Lorca (poeta)

Francisco Oriol Catena

Luis G. Cienfuegos estudiante de arquitectura

Antonio Gallego y Burín

[illegible] Montesinos

Antonio González Cobo

José Mª Pérez Serrabona

Joaquín Amigo

un poeta y delicado sentimental, un evocador de luces y colores, que un animador de figuras y un dramaturgo de graves acentos [3].

Tanto Dalí, autor de los decorados de *Mariana Pineda,* como Gasch habían dado por descontado el éxito que obtuvo la obra. Ello les hizo pensar en que sería hermoso que el éxito teatral se viese acompañado en los mismo días por el de los dibujos coloreados. Se lo pidieron así a Dalmau, quién aceptó la propuesta y los expuso en su catedral del arte de vanguardia. Desgraciadamente la misma prensa que, salvo la excepción comentada, había acogido con entusiasmo *Mariana Pineda,* no se ocupó de los dibujos. La exposición no fue popular, pero interesó al menos a una minoría ilustrada y sensible.

Tan sólo dos críticas de la exposición aparecieron en las revistas especializadas en temas culturales: una de Sebastián Gasch en *L'amic de les Arts* y otra de Dalí en *La Nova Revista,* pero en ambas se dice poco o nada de los dibujos y se hacen en cambio elogios ditirámbicos de su autor y de su intuición y de su soltura y etc. En la única frase en la que Gasch alude a los dibujos, se limita a decir «Equilibrio de líneas, dimensión, relación de tonos». Dalí prefería entre las obras expuestas las que habían surgido directamente del inconsciente de su autor y tenían algunos elementos surrealistas, pero consideraba que las que no procedían de dicha fuente pecaban de «decorativismo». Se tiene la impresión de que ambos amigos y promotores de la exposición prefirieron salirse por la tangente, cosa habitual en Dalí, pero inusitada en Gasch. Hay, no obstante, una tercera opinión implícita, dada en una revista más importante por un gran poeta que era en aquel entonces ultraísta y que no había visto la exposición. En el n.º II de la *Revista de Occidente* (último del tomo XVII, correspondiente a septiembre de 1927) publicó Gerardo Diego una enjundiosa nota titulada «Federico García Lorca: *Canciones*», en la que se hacía una crítica tan justa como cordial sobre dicho libro de poesía, estrene una obra de teatro y realice una exposición. Dice que lo único que conoce de sus dibujos son los títulos y tras llamarle «dibujante gitano-catalán», cita tres de los mismos («Ojo de pez», «Santa Teresita del Santísimo Sacramento» y «Teorema de la copa y de la mandolina») y relaciona a la vaga manera surrealista —más bien, tal vez, ultraísta—, el mundo de los dibujos con ambas tendencias y lo hace a través de una breve pregunta: «¿Conocía el dibujante estos versos de un amigo suyo?»:

> Yo, en fiel teorema de volumen rosa
> te expondré el caso de la mandolina».

Poco más adelante el recuerdo de la sinestesia lorquiana poesía-pintura-música, unida a la fusión igualmente lorquiana de inocencia y perversidad, serán nombrados de manera esta vez explícita, tras haber hecho Diego una cita de cinco parejas de versos de «Canción del mariquita», pero suprimido el título y las dos primeras y la última de las ocho parejas. Reproduzco la cita truncada y el sagaz comentario.

> El mariquita organiza
> los bucles de su cabeza.
>
> Por los patios gritan loros,
> surtidores y planetas.
>
> El mariquita se adorna
> con un jazmín sinvergüenza.

[3] *Recogido por Gibson en obra citada, págs. 480-81. Tras la cita recuerda Gibson que «El reproche era casi idéntico a otros publicados con ocasión de El maleficio de la mariposa en 1920». Ambas citas prueban que la interinfluencia de las diversas artes y las creadoras sinestesias que provocan, no habían sido aceptadas todavía por la sensibilidad de la época.*

La tarde se pone extraña
de peines y enredaderas.
El escándalo temblaba
rayado como una cebra...

¿Esto es poesía, es pintura o es música? Todo a la vez y todo aderezado, instrumentado. Con industrias de persona mayor. Con corruptora retórica perversa. Hay que insistir en ésto porque es el mayor elogio y la suprema objeción a la poesía de Lorca. La inocencia, más la perversidad, produce un punto de sabor prohibido y paradiasiaco, pero como no tiene la misma edad, esa perversidad y esa inocencia, los poemas no acaban de ponerse de acuerdo consigo mismos»[4]

Los poemas no acaban, en efecto, de ponerse de acuerdo consigo mismos, pero tampoco lo consiguen los dibujos y menos aún el autor de ambos. La disociación interior de Lorca es anterior a sus poemas y a sus dibujos y causa fundamental de que sean tal como son en los aspectos extraartísticos. Diego hizo bien en relacionar dibujo y pintura porque toda la interpretación recién citada es tan válida para los dibujos como para los poemas y para el propio Lorca.

Durante los nueve años que transcurrieron desde la exposición en la Galería Dalmau realizó Lorca un gran número de dibujos que eran cada vez más radiográficos y le regaló muchos de ellos a sus amigos, pero se preocupó escasamente por la difusión de los mismo. Lorca había hecho suyo el espíritu de la tragedia griega y le dio voz española y ambientación andaluza, una ambientación, por tanto, tan esencial y necesaria como la ática. Siguió escribiendo además comedias de profunda ternura y nuevos libros de poemas. Dibujó más que nunca en esos años, pronunció conferencias y dirigió «La barraca». Es imposible saber de dónde sacaba el tiempo, pero no le sobró ninguno para ocuparse de hacer conocer sus dibujos. Muchos de ellos se los regaló a sus amigos, otros se perdieron en avatares imprevisibles y nadie sintió la comezón de volver a estudiarlos o a difundirlos hasta los años cuarenta, trece después de su única exposición y cuatro después de su trágica muerte.

En 1940 José Bergamín, a quien le había sido confiado el manuscrito de *Poeta en Nueva York* Y los cuatro dibujos originales (dos en color y dos a línea) que Lorca había realizado para ilustrarlo, hizo editar en Méjico el texto completo y las ilustraciones[5]. De dicha edición casi no llegó a España ningun ejemplar. Para paliar, aunque fuese de manera precaria, esta ausencia, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas dedicó el primer suplemento de *Cuadernos de Literatura Contemporánea,* a una pequeña selección de *Poeta en Nueva York*, en la que, con prólogo de Joaquín de Entrembasaguas, se incluía también una de las ilustraciones originales, la titulada «Busto de Hombre».[6] Por esos mismos años publicó Gregorio Prieto en inglés y sin fecha las breves páginas del primero de sus trabajos lorquianos[7], en el que figuraban tan sólo nueve reproducciones de otros tantos dibujos: los cuatro ya aparecidos en *Poeta en Nueva York,* otros cuatro de su colección particular y uno publicado antes de la muerte de Lorca[8].

[4] *Págs. 383 y 384 de los citados tomo y nota.*

[5] Poeta en Nueva York, *por Federico García Lorca. Con cuatro dibujos originales. Poema de Antonio Machado. Prólogo de José Bergamín. México. Editorial Séneca. 1940.*

[6] *García Lorca, Federico: Poeta en Nueva York (Selección). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1945.*

[7] *Prieto, Gregorio: García Lorca as a painter. The De la More Press. Londres. Sin fecha.*

[8] *Incluido por Angel del Río como ilustración a su ensayo «La literatura de hoy: El poeta Federico García Lorca». Revista Hispánica moderna. Casa de las Españas. Universidad de Columbia. Nueva York. Año I, n.º 3. Abril, 1935, págs. 174-184.*

En 1949 sucedieron otros tres acontecimientos importantes que hicieron que la obra dibujística de García Lorca comenzase a ser relativamente conocida y más asequible para realizar nuevos estudios sobre la misma. Los dos primeros acontecimientos de dicho año fueron la publicación en alemán[9] y en francés[10] de un estudio de Jean Gebser, suyo carácter era predominantemente erudito y psicoanalítico. Incluía un texto de Gebser y una reseña de todos los dibujos de Lorca hasta entonces publicados. La obra se hallaba ilustrada con 13 dibujos de Lorca: once de ellos inéditos y otros dos que habían sido publicados diez años antes de calidad de viñeras en el libro *Poesía de un año,* de Gebser[11].

También en 1949 apareció en el mes de Diciembre la monografía de Gregorio Prieto sobre los dibujos de García Lorca[12], con un breve preámbulo y cincuenta dibujos. Eran éstos los nueve del anterior estudio de Prieto, siete de los trece recién publicados por Gebser, quien autorizó gentilmente su inclusión en la nueva obra, y 34 más «cedidos amablemente por Angel Ferrant, José Caballero, Campbell, Hackforth Jones, Juan Guerrero, R. M. Nadal, José Martínez Orozco, Ana María Dalí, Jean Gebser, Margarita Xirgu, Eduardo Monteis, Guillermo de Torre, Manuel Font, Sebastián Gasch y otros amigos del poeta...», según consta en el colofón del citado libro. La espléndida caligrafía de la firma de Lorca, cedida por Margarita Xirgu, la reprodujo Prieto en dos trozos separados como ilustraciones primera y última de su libro. En la primera figura algo más de la mitad de la firma (Federico García) y parte del dibujo. En la última el resto de la firma (Lorca) y la otra mitad del dibujo, pero en este fragmento se perdió en la reproducción la dedicatoria a Margarita Xirgu, imprescindible como elemento compositivo. Por fortuna el diario ABC reprodujo íntegro el dibujo en su importante número lorquiano, en el que se publicaron en 1984 por primera vez los recuperados *Sonetos de Amor.*

Posteriormente aparecieron algunos —no muchos— nuevos estudios sobre los dibujos, entre ellos otro laudable de Prieto,[13] pero en líneas generales, exceptuados los datos aportados por Gibson en su ya citada biografía, se limitaron a consolidar el interés suscitado por los anteriores. No es muy extensa, como puede verse, la bibliografía sobre los dibujos, pero tuvo la virtud de crear un clima de interés relativamente amplio por Lorca como dibujante.[14]

[9] *Gebser, Jean: «Lorca, oder das Reich der Mutter». Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, 1949.*

[10] *Ibidem: «Lorca poète-dessinateur» G.L.M. París, 1949. Gracias a la amabilidad de Ian Gibson, a quien manifiesto aquí mi agradecimiento, he podido disponer de una fotografía de esta edición enteramente agotada.*

[11] *Ibidem: «Gedichte eines Jahres». Ed. Die Rabenpresse. 1936.*

[12] *Prieto, Gregorio: «Dibujos de García Lorca». Afrodisio Aguado, S.A. Editores-Libreros. Madrid, 1949. En 1955 se publicó una segunda edición.*

[13] *«Lorca en Color». Editora Nacional. Madrid, 1977.*

[14] *Resulta, si se realiza un recuento, que terminado el año 1949 habían sido publicados ya 58 dibujos de Lorca. Eran los siguientes: Una pequeña viñeta en la portada de la edición original del* «Primer Romancero gitano» *(Revista de Occidente. Madrid, 1928); el publicado por Angel del Río, en Nueva York; los 4 de la edición mejicana de* «Poeta en Nueva York»*; los cuatro que incluyó Prieto entre los nueve de su texto londinense; uno aparecido en París. (unido a otros ocho ya conocidos) en la edición francesa de* «Poeta en Nueva York» *(Federico García Lorca:* «Le poete a New York, avec l'Ode a Federico García Lorca de Pablo Neruda. Texte espagnol et traduction par Guy Levis Mano». *GLM París. 1948); los 13 de Gebser y los 34 que añadió Prieto a 16 de los 24 anteriores en su segunda publicación lorquiana, en Diciembre de 1948. Esta cifra de 58 dibujos de todas las épocas de Lorca, no parece excesiva, pero es superior, no obstante, al número de obras conservadas de la mayor parte de los artistas plásticos que figuran en las grandes historias y diccionarios del arte universal. Terminado el año 49, era, por tanto, posible hacerse una idea bastante exacta de lo que Lorca había sido como dibujante bajo todos los aspectos posibles (especialmente el psicoanalítico y el estrictamente plástico). El hecho de que los dibujos descubiertos posteriormente no hayan hecho varias en lo substancial las opiniones emitidas en 1949, hace verosímil esta opinión.*

3. Sencillez y adecuación de los dibujos a la voluntad de expresión de Lorca

Lorca es un pintor sencillo y no pretende hacer ningún alarde. Se trata de dos cualidades a las que se les concede poca importancia en la actualidad. Se han visto tantas cosas en el arte de nuestro siglo, que a ningún pintor le es dado asombrar, pinte lo que pinte, a ningún burgués, pero ello no obsta para que muchos pintores quieran ser a toda costa originales, olvidando que originalidad viene de origen y no de diferenciación truculenta. Lorca es enteramente tradicional en sus dibujos, pero con la originalidad que da toda renovación de una tradición viva y toda reelaboración de los arquetipos del inconsciente colectivo. Con cuanto menor número de elementos exprese un pintor en un cuadro lo que desea expresar, más digna de elogio por su adecuación entre los medios elegidos y los fines propuestos será dicha obra.

No sé si Federico pintó alguna vez algún lienzo, pero si lo hizo no lo ha mostrado públicamente. Tenía, no obstante, el instinto del color y pintó desde su infancia con lápices de colores. Técnicamente, es cierto, hay que considerar esas obras como dibujos, pero no cabe ignorar que todo «dibujo» en el que intervenga el color es en su sentido más amplio, pintura también. Empezaré el análisis por un dibujo sin fechar, que me inclino, a causa de sus connotaciones estilísticas, a considerar como uno de los más antiguos. Es el titulado «Nuestra Señora la Virgen de los Siete Dolores», reproducidos por primera vez en el libro de Prieto del año 49. A diferencia de los dibujos posteriores, en los que las imágenes no ocupan la totalidad del papel, sino que parecen flotar en el aire con su alígera gracilidad, en éste y en algunos otros de dicha época el dibujo se pliega a las convenciones más habituales y la mancha de color ocupa, salvo leves intersticios, la totalidad del papel. Los colores, a los que se mantendrá fiel durante toda su trayectoria, son muy suaves y entonados, pero siempre limpios y sin que se rompa jamás el equilibrio de las tonalidades. Esta voluntad de que los rojos, los amarillos y los azules, tengan la misma altura tonal que los sepias, los violetas, los verdes o los naranjas, dota a sus obras de un equilibrio cromático que resulta apaciguador incluso en obras de composición un tanto tambaleante como la que ahora nos ocupa. Tan sólo los blancos escapan a esta regla general, pero en su tonalidad más alta que la de los colores restantes, interviene no sólo la total reflexión cromática de dicho color, sino el que Lorca lo obtiene, igual que si se tratase de una acuarela, reservando el blanco del papel. El negro figura por imposición del tema en el manto de la Virgen, pero con pequeñas fisuras blancas que evitan así que ese color no absorba la totalidad de la luz.

La composición tiene mucho de infantil. El altarcito de la Virgen no está en una iglesia, sino que tiene de fondo el Monte Calvario, precedido de un pequeño pueblo (cinco casas tan sólo y el anacronismo de una iglesia coronada por una crucecita). El pueblo se tambalea y cae hacia la izquierda, igual que los árboles. Esta composición tambaleante no parece deberse a impericia de adolescente, sino a un deseo de producir una impresión de desmoronamiento parco, poco efectista, pero idónea. Es algo así como un incipiente derrumbamiento del mundo en el momento en que la Virgen tiene clavados en su corazón los siete puñales de sus siete dolores. Este infantilismo de la composición puede ser intencionado, porque el grafismo lineal que figura muy parcamente en la cenefa del manto, en el paño del altar y también en los tejados, para sugerir las tejas, es de notable maestría y posee una melodía calma que se funde en una bien trabada unidad de expresión con los restantes elementos del breve dibujo coloreado.

En otros dibujos de los años iniciales y muy especialmente en uno en el que la firma,

todavía vacilante, prueba su antigüedad, los árboles y los follajes del bosque que sirve de pretexto a la obra están tratados como formas abstractas y dibujados directamente con el color. Se trata de una pintura vanguardista en espíritu y no parece ajena a la lección del cubismo sintético, ni a la de un fauvismo amortiguado. En esta obra, lo mismo que en gran parte de los dibujos más antiguos, no hay grafismo lineal. A partir de 1927 la mezcla de los lápices de colores con el grafismo lineal a plumilla, es frecuente, pero abundan también los dibujos de línea, de trazo finísimo, dotados de una enorme melodía. [15]

Como complemento de este apartado sobre las características plásticas de los dibujos lorquianos, analizaré brevemente otros tres de características diferentes: uno reproducido por Gibson [16], que parece un anticipo del pop, otro de carácter inequívocamente surrealista, titulado «Busto de hombre», que figuró en la edición original de *Poeta en Nueva York* y que fue reproducido en los trabajos citados de Entrambasaguas y de Gregorio Prieto y un tercero recuperado en 1985 por el Ayuntamiento de Granada y también relativamente surrealista. El primero data de 1927 y no es precisamente un dibujo, sino una fotografía de fotógrafo callejero, muy de pueblo en la postura un poco cómica que adoptó con irónica ternura el poeta, quién sobrepuso sobre ella un dibujo de línea. La fotografía se la había enviado a Dalí y Gibson la publicó por cortesía de Ana María Dalí. Lorca era aficionado a dibujar, como si tratase de un «comic», globitos que salían de la boca de sus personajes con un mensaje breve. La foto tiene globito y Lorca puso en él: «Hola hijo! Aquí estoy». La fotografía es oval sobre fondo cuadrado neutro. El globito es escapa al blanco superior derecho. En el izquierdo escribió: «Urquinaona!», que era la grata plaza barcelonesa en la que había posadas. Ambos trozos caligráficos tienen una notable importancia compositiva, que se completa en la parte inferior con dos dibujos surrealistas, uno de los cuales auna el espíritu del grafismo picassiano con el hieratismo de la escultura cicládica, en tanto el otro nos hace pensar en una maqueta desgarbada de una máquina inútil, todavía más arbitraria que las de Picabia, pero muy surrealista y sin infiltraciones cubistas. Bajo los pies de Lorca un pequeño pedestal y sobre la cabeza una doble corona de santo. Otro rostro cicládico-picassiano cruza oval y sesgado el centro del cuerpo. Sobre las manos cruzadas un minúsculo pajarillo. Un dibujo surreal sobre una foto de pueblo nos parece hoy algo más que sabido y que resabido, pero si hubiese sido expuesto en 1957 (30 años después de haber sido realizado), en una de las exposiciones pop de la calle 57, hubiera parecido entonces plenamente actual.

«Busto de Hombre» es un dibujo coloreado que, igual que los otros tres de la edición mejicana de *Poeta en Nueva York*, es casi seguro que fue pintado en 1929 o 1930. Los colores son tan entonados como en el inicialmente recordado, pero no los aplica con trazos contiguos en la totalidad de cada superficie, sino sueltos, como un enriquecimiento del gra-

[15] *Cuando me refiero a la melodía de la línea no lo hago intentando utilizar una Imagen más o menos sugestiva, sino en el sentido técnico que acuñó Guillermo Worringer en su profundización en el espíritu y en la voluntad de forma del goticismo. La melodía de la línea de Lorca no tiene grandes concomitancias con la gótica, pero tampoco la niega enteramente. Cada pintor tiene su propia melodía y su propio ritmo, que son a veces tan inconfundibles como su firma. Todas estas sinestesias entre música y pintura han sido hasta ahora escasamente estudiadas, pero no por ello resultan menos evidentes. El gran pintor gallego Rafael Ubeda está terminando de escribir en estos días su tesis doctoral de Bellas Artes, en la que estudia este tema de las sinestesias y aduce en sus análisis estilísticos multitud de ejemplos, algunos de los cuales (Velázquez, Kandindky, etc.) saltan a la vista con patencia notoria. Ubeda prefiere, no obstante, hablar de sonoridad de la pintura, más que de melodía de la línea, ya que la sinestesia puede producirse a través de la totalidad de los elementos de la obra, empezando por el color, más «sonoro», a menudo, que el dibujo y no tan sólo en uno de ellos. Yo veo en muchos de los dibujos coloreados de Lorca esos elementos sonoros, pero no me atrevo a tocar aquí más detenidamente ese tema que requeriría una fundamentación teórica bastante extensa que no cabe en estas páginas, pero sí, y muy oportunamente, en una tesis doctoral.*

[16] *Obra citada, lámina 49, entre pág. 480 y 481.*

fismo lineal. El trazo del dibujo se halla más acusado que en obras similares, lo que hace que en medio de los abundantes elementos surrealistas, haya también una intensificación de la expresión. La deformación del rostro favorece la de los elementos arbitrarios que cuelgan de un ojo y de los oídos por medio de trazos espirales. El conjunto del dibujo produce una buscada impresión de angustia y melancolía y parece hallarse sumido en una atmósfera irreal que, tal como suele suceder en el surrealismo de gran altura, acaba por resultar a la postre, más que real. Al fondo hay unos trazos borrosos, frotados, que sugieren un paisaje y que hacen más acusados los enlaces entre irrealidad y superrealidad.

El último dibujo que comentaremos no tiene título, pero es un homenaje «A Mauricio Bacarisse (poeta)», tal como reza en la dedicatoria con letra de Lorca. Debajo escribió «Recuerdo del Ateneo de...», pero la última palabra no se halla escrita, sino pintada. Es una granada de finísimo trazo, bajo la cual añadió «y de sus amigos y admiradores». A continuación firman los once oferentes del homenaje granadino a Bacarisse entre los que, además de Federico, (quien tras su firma añade «poeta» entre paréntesis), figura Francisco García Lorca, quien se identifica como novelista. La datación 1927 es fácil. A la derecha del cuadrito figura de pie el homenajeado con su libro de poemas *El esfuerzo,* obra juvenil publicada en 1917. A sus pies aparece el segundo de sus libros de versos: *El paraíso desdeñado,* aparecido diez años después. El tercer libro de poemas de Mauricio (*Mitos,* de 1930) no figura en el dibujo. El homenaje debió celebrarse, por tanto, con motivo de la publicación de *El Paraíso desdeñado,* en 1927, año en el que, tras el éxito de *Mariana Pineda,* había regresado Lorca a Granada. A la izquierda aparece Jesucristo en una barca que se llama *La vida es sueño.* Bajo ella olas esquemáticas y peces con panes. Bajo las olas está escrito «Calderón», como si el dramaturgo tuviese que firmar el nombre del barquichuelo. Tras la mitad izquierda no hay nuevos planos pintados. Tras la mitad de Mauricio, hay un pueblo con una pancarta que dice «Villa de Madrid», ciudad natal de Bacarisse. Madrid tiene tres casas, una iglesia, un edificio inidentificable y un patio andaluz. Todo muy surrealista, por tanto, pero de ello nos ocuparemos en nuestro próximo apartado. La composición en doble diagonal es muy clásica. No olvidemos a este respecto que el vanguardismo ponderado de Federico fue siempre compatible con su tradicionalismo profundo y en renovación permanente. El dibujo delgadísimo posee un extraña flotabilidad, que compensa en su exacto punto de equilibrio el aplomo de la composición. El Ayuntamiento de Granada, que adquirió el recién comentado dibujo en 1984, lo ha depositado en el Archivo histórico de la Ciudad, en espera del día próximo en que sea inaugurada, en la Huerta de San Vicente, comprada asimismo por la municipalidad granadina, la «Casa Museo Federico García Lorca». En las navidades 1985-86 el citado Ayuntamiento utilizó para sus felicitaciones una reproducción de dicho dibujo a línea. Es una idea laudable esa de felicitar con obras inéditas de autores de nuestro siglo. Se contribuye así simultáneamente a difundir el arte reciente, a aumentar la información sobre maestros de los que se desconocen todavía muchas de sus obras y a romper la monotonía y la repetición de firmas y obras, frecuente en las felicitaciones navideñas.

4.— La creadora y dolorida complejidad

Nos hemos ocupado en el apartado anterior tan sólo de los valores estrictamente plásticos que se dan en los dibujos de García Lorca, pero es indudable que la importancia de una obra de arte no se limita a este tipo de valores, sino que hay otros muchos que pueden tener de una manera absoluta o en relación, tan sólo, con algún espectador en concreto, una importancia mayor que los anteriores. Respecto a los relativos, basta un ejemplo: El retrato de la Emperatriz Isabel es, desde el punto de vista pictórico, una de las obras más importan-

tes de Ticiano, pero para el Emperador Carlos V, cuando ya viudo se lo llevó consigo a su retiro de Yuste, los valores afectivos eran mucho más importantes.

Respecto a los valores que no se limitan a un solo espectador, sino que interesan a todos los avezados, cabe subrayar los de adecuación al espíritu de la época y la cultura a la que pertenece el realizador de la obra, los documentales y —entre otros muchos posibles— los de un desvelamiento oscuro de insconciente individual del autor o de un contacto creador con el inconsciente colectivo. Este último tipo de valores tiene una importancia especial en la pintura y el dibujo surrealistas y es altísimo en el caso de Lorca. Se da además en él la particularidad de que su descenso hasta los hontanares más profundos del inconsciente colectivo y su encuentro más conturbador con el suyo tradicional, no son detectables tan sólo en su obra surrealista, sino también, aunque de manera menos marcada, en la de etapas anteriores. Un proceso paralelo acaece en la poesía y en la obra dramática. Es un hecho lógico, porque todo autor profundamente preocupado (obsesionado, a veces, en el caso de Lorca) por una sensación o una vivencia nebulosa que no le es posible enfocar dentro de sí mismo con precisión, tiene que dejarla aflorar en todo cuanto crea de una manera inicialmente inconsciente, pero con la posibilidad ulterior de tomar conciencia de esa vivencia a través de su propia obra. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la información psicoanalítica era mucho menor antes de 1936 que en nuestros días y que, aunque se habían publicado ya en España la casi totalidad de las obras de Freud y varias de otros eminentes psicoanalistas de los años heroicos del psicoanálisis, faltaba bastante todavía para que ese amplio complejo de ideas y de desvelamientos se hubiese integrado de una manera viva en la unidad de nuestro corpus cultural. Lorca se hallaba, por tanto, más perdido que nosotros entre sus complejos y sus vivencias incomprendidas, pero es muy posible que haya llegado a descifrar parcialmente esa «zona oscura» y que sus dibujos sean uno de los testimonios de su búsqueda crepuscular de claridades entrevistas en sus sueños nocturnos o a través de las fantasías de su contradictoria y creadora vigilia.

A pesar de la importancia del tema, se ha escrito un solo estudio psicoanalítico sobre los dibujos de Lorca. Es el ya antes citado de Gebser, cuya edición alemana *(Lorca o el Reino de la Madre)* tiene un título totalmente coherente, cosa que no acaece en la edición francesa *(Lorca poeta-dibujante)*, lamentablemente equívoca en ese aspecto. Tras una parte general, que ocupa aproximadamente algo más de un tercio del estudio, analiza Gebser en el resto de su breve trabajo todos los ímbolos del rico inconsciente lorquiano que pudo detectar en los trece dibujos reproducidos. Tal como sucede siempre que un lector especialmente interesado en un tema lee un estudio relacionado con el mismo, es lo habitual, incluso si se trata de un trabajo tan excelente como el que ahora nos ocupa, que el hipotético estudioso coincida en unas cosas con el autor y en otras no. Así me sucede a mi. Coincidiendo con la mayor parte de las interpretaciones y sugerencias de Gebser, pero discrepo parcialmente de algunas otras. No vale la pena, no obstante, que señale ni mis abundantes coincidencias, ni mis escasas discrepancias. En lo que coincido con Gebser vale más acudir directamente a su investigación. En lo que discrepo, la discrepancia es pequeña y no vale la pena señalarla. Analizaré, no obstante, uno de los dibujos de Gebser. Mi interpretación parte de supuestos diferentes, pero no por ello considero que carezca la suya de validez. Los restantes dibujos que analizaré a continuación no han sido, que yo sepa, analizados nunca hasta ahora desde el punto de vista simbólico, tan importante por lo menos en el caso de Lorca como el estrictamente plástico.

La obra elegida entre las inéditas publicadas por Gebser es la n.º 10, en la pág. 27, y se titula «Rostro con forma de corazón». Es un breve dibujo a línea, casi una viñeta. El rostro tiene un solo ojo (el derecho) y se inclina hacia la izquierda. Del lado izquierdo del ojo

único penden cinco pequeños trazos ondulantes. El óvalo del rostro está compuesto por dos flechas que salen de la barbilla y apuntan hacia lo alto. Unas gotas de lluvia o, más bien, lágrimas, caen sobre el rostro sin frente y sin línea superior delimitatoria. Hay otras ocho flechas más, dos de las cuales, enlazadas exactamente igual, por lo menos, en otros cuatro dibujos de Lorca y en los emplazamientos menos marginales, muy a menudo. Es una almendra aplastada con dos leves trazos curvos que la compartimenta y que alude a una retina también aplastada. La boca es igualmente absurda y parece una habichuela. En una primera visión un dibujo así puede resultar banal o sin sentido, pero convertirse, si se lo contempla con más atención, en incipientemente desasosegante. Un psicoanalista podría descubrir tal vez mucho más. Yo me limitaré a un recuerdo de los símbolos más trasparentes. La fecha de realización fue probablemente, según Gebser, el año de la muerte del poeta.

«La cara es —según la sabiduría popular— el espejo del alma». Psicoanalistas actuales, postfreudianos, tienden a corroborar la opinión popular. Es posible que sea en efecto así y que si mientras nos habla se mira atentamente los ojos de un interlocutor no sea posible que nos engañe. El problema está en que por timidez o por discreción, casi nadie mira atenta y calmadamente de manera continuada a los ojos de la persona con la que dialoga. Aceptado que el rostro es un espejo: ¿Qué es la máscara o qué es el doble rostro de Jano o el doble, triple o incluso cuádruple rostro de los personajes de algunos pintores de nuestro siglo? ¿Resulta factible en la obra de arte diferenciar el rostro de la máscara? ¿Es verdadera la interpretación ritual de los etnólogos de que la máscara de los «primitivos» de ayer y de hoy tiende a ocultar por pudor una trasformación? En el dibujo -viñeta que nos ocupa hay, a pesar de la economía de medios, una profunda tristeza, pero no sabemos si es en realidad un rostro o una máscara, pero salta a la vista que tiene forma de corazón.

Los grandes símbolos son a menudo ambiguos y se hallan además frecuentemente polarizados en el inconsciente colectivo. Hasta los niños saben que el corazón es el símbolo del amor y también, aunque menos profundamente, el de la valentía. Además —aquí empiezan las polaridades— la bondad se oposenta en el corazón, pero la maldad tiene también allí su aposento (Para la sabiduría popular, siempre próxima al inconsciente colectivo, el corazón no podrá ser jamás simplemente un músculo). Otra bipolaridad más complicada es la solar-lunar. Puede ser el corazón una especie de abreviatura del sol, símbolo del arquetipo paterno, de Dios, de los grandes conductores de masas y de todo cuanto en una u otra forma nos gobierna, nos orienta con justicia o nos fastidia con su fulgor y sus órdenes, pero es también símbolo de la caverna cerrada sobre ella misma, de la Diosa-Madre, de la fecundidad nocturna y húmeda, de la luna y de todo cuanto nos acoge, acepta y protege sin jamás rechazarnos. Hay además en la viñeta una lluvia maternal o unas lágrimas sobre el rostro cegado o semicegado. Alguien —tal vez el propio Lorca o su arquetipo materno— llora por alguien —por el propio Lorca o por la madre incomprendida tal vez—.

En el dibujo hay además flechas, muchas flechas, diez nada menos. Que la flecha simboliza los rayos del sol, los rayos que nos queman y pueden cegarnos, era algo que en Atenas se sabía desde antes de que Edipo se cegase con los pasadores de la hebillas que arrancó del vestido de su madre-esposa Yocasta recién ahorcada. El simbolismo fálico del ojo, igual que el del pie, y también la equivalencia entre castración y ceguera, son otros lugares comunes en la instrucción actual. Fálica es asimismo la nariz y más aún si la forman dos flechas. La boca es todavía más polivalente que el corazón, pero no creo que en el dibujo simbolice al «logos» o al fuego heracliteo o al principio y el fin de cada ciclo del Universo, sino que tiene por misión acentuar la sensación de tristeza y hacerla más íntima, más sencilla, más lorquiana en suma. Es una tristeza aceptante, una tristeza en la que la rebelión o el ataque acaban siempre por dirigirse contra la otra mitad de uno mismo. No cabe olvidar este res-

pecto que el «Rostro en forma de corazón» es coetáneo de los «Sonetos de Amor», de esos conmovedores sonetos que tan solo eran oscuros en su búsqueda de cueva, de regazo, de luz lunar, de acogimiento, de amor...

¿Qué conclusiones puede sacarse del análisis de tantas confesiones inconscientes y contrapuestas como las que se agolpan en las pequeñas dimensiones de ese aparentemente banal dibujo a línea? Lorca tenía contra toda razón, bajo la férula de un superego cruel que le fue introyectado en su infancia, un profundo sentimiento o complejo de culpabilidad y una concomitante necesidad de autocastigo. No se castra como Orígenes, ni se ciega —símbolo de la castración— como Edipo, pero su inconsciente confiesa tenerlo en éste y en otros varios dibujos y a manos —flechas en la viñeta— del omnipotente principio paterno. Su tristeza lo invade y llega a no saber si su ser verdadero es el que tiende a hallarse en íntima consonancia con su instinto o la máscara en que su rostro se convierte durante su toma de conciencia. La preferencia edípica por la madre es asimismo detectable. Al fin y al cabo la lluvia que lo consuela es lunar y materna, pero las flechas cegadoras son solares y patriarcales.

Otros tres dibujos servirán de complemento a este análisis de arquetipos y símbolos: la caligrafía de su propia firma que le regaló Lorca a Margarita Xirgu en 1927 y que es una de las poquísimas que se han pintado en la total historia de la pintura española, otro a línea, reproducido por Prieto en su libro del año 49, y el del homenaje a Mauricio Bacarisse, ya antes estudiado en su contexto plástico, pero no en el simbólico. En la caligrafía de la firma ocupa ésta la casi totalidad de la superficie. Va de lado a lado en la parte inferior del papel, pero las tres iniciales suben con airosísima delgadez hasta casi el límite superior. Parcialmente enmarcado por el segundo apellido, aparece en el extremo derecho un dibujo de grafía sencilla. En el ángulo superior derecho una línea de letra pequeña con la dedicatoria: «A Margarita Xirgu. Barcelona». Debajo una luna en cuarto creciente con un ojo y unas cejas en su centro. Bajo la palabra Lorca otra luna, acostada con las puntas hacia arriba. No se halla dibujada a línea como la superior, sino construída con una aglomeración de puntos que la hacen más densa, más compacta, más terrosa. En la palabra Federico hay una F tan esbelta y ascendente como la G de García y la L de Lorca y un trazo curvo que la cruza desde el ángulo inferior izquierdo hasta el espacio existente entre la primera y la segunda e. Ese trazo lo mismo puede aludir a la d que falta, que a una segunda f que pone así un mayor énfasis en la primera letra del nombre de pila. Desde el extremo superior de la F y la L, parten dos lianas finísimas de ritmo ondulante, terminadas en dos flores vueltas hacia abajo. Desde el ojo de la luna superior cae a lo largo de toda la parte derecha del dibujo una lluvia de lágrimas que es recogida por la concavidad de la luna inferior, subterránea y enterrada con sus ángulos hacia arriba. Las flores boca abajo lloran también, pero muy poco y sin que lleguen a tocar los dos primeros vocablos de la firma, sobre los que se hallan y de cuyas altas iniciales parten sus tallos. La interpretación psicoanalítica de estos símbolos en función de los arquetipos a los que hacen referencia es posiblemente la siguiente: Lorca vive en el mundo de las sombras, en el de la Diosa madre, en el de los misterios de las diosas subterráneas (de Demeter y Perséfone) de Eleusis. Hay momentos en los que quiere ascender hasta la luz solar, eso por lo que las tres iniciales de su nombre y sus dos apellidos se yerguen hacia lo alto, pero de ellas penden lianas de las que cuelgan flores abiertas sobre la tierra y de las que caen gotas de agua o lágrimas que la fecundan. El inconsciente de Lorca —la mitad masculina del mismo— quiere fecundar al arquetipo materno —no precisamente a Demeter, pero sí, tal vez a Perséfone—. En la mitad derecha la relación se invierte. La mitad femenina del inconsciente de Lorca quiere ser fecundada también, pero no por el principio paterno, sino por el materno. La luna inferior, subterránea y ausente de línea delimitatoria simboliza el inconsciente de Lorca —de su «ánima» al menos— que recibe en

su concavidad abierta bajo tierra hacia arriba el consuelo y la lluvia de la luna superior, símbolo del arquetipo materno. Es un anhelo oscuro que colma el mundo subterráneo y se esconde en las entrañas del inconsciente, sin necesidad de que la conciencia se aperciba de lo que allí acaece. A causa de ello puede ser todavía más peligroso que todo lo que aflora a la luz. El superego, en el que hay también elementos inconscientes introyectados en la primera infancia, se toma el desquite torturando al poeta con unos remordimientos inconscientes que pueden generar actos autodestructivos o provocar otros menos peligrosos remordimientos conscientes.

El dibujo recogido por Prieto (sin título) es en mi opinión una burla de todos los poderes constituidos, burla inconsciente, sin duda, pero no por ello menos profunda. Prieto en la página de enfrente hace una pequeña descripción que hubiera podido servir de título si la intención inconsciente no hubiera sido agriamente «festiva». Dice así: «La muerte recorriendo los jardines empedrados del ensueño» El jardín existe y se halla empedrado, pero a la muerte no se la ve por ninguna parte. Sobre una esquina de un jardincito andaluz, con su tiesto y todo, penetra un personaje de piernas carnosas, desde cuyo vientre emerge hacia arriba la mitad superior del cuerpo de otro personaje. Todos los incipientemente nerviosos grafismos que delimitan o atraviesán los cuerpos de ambos personajes se hallan tan intrincados los unos con los otros que no se sabe, a veces, a cual pertenecen. De la cabeza del personaje inferior surgen seis líneas arrugadas, cada una de las cuales termina en una mano. De otras partes del cuerpo de ese personaje o de sus líneas delimitatorias surgen otras cinco manos. Una de ellas es grande, bastota y fea, otra es desgarbada y las nueve restantes ridículas, deformes, minúsculas. A la mayor parte de las pequeñas les faltan uno o dos dedos. Los pies —símbolo fálico— tienen también un dedo de menos. Una de las dos manos grandes sostiene una flor. En la otra hay otra flor que tiene en su tallo un ojo en forma de almendra, con pupila redonda. Los ojos del personaje inferior están vacíos. Los del superior cerrados y sin cuencas tal vez. El único ojo apto para la visión es el que acompaña a la flor. La flor, símbolo mortuorio y símbolo, también, de la belleza fugaz, es la única vidente. Las manos, símbolo del poder del pater familias y de la potente virilidad, pueden multiplicarse todo cuanto se quiera, porque ni tienen en su ridiculez la posibilidad de asir nada, ni hay unos ojos que las guíen cuando se disponen a apoderarse del mundo. En el dibujo, incluso las flores se les escapan y parecen caerse de las dos manos más fortachonas. La conclusiones son obvias. Para mayor claridad sobre el rostro el «macho» invidente y lleno de manos inválidas, Lorca ha dibujado un extraño y desagradable escorpión, símbolo del envilecimiento, de la cópula, de la muerte y de la deslealtad. Toda autoridad solar es objeto de burla y la destrucción y la inoperancia se convierten en fruto último de la misma.

El dibujo del homenaje a Bacarisse lo hemos descrito en el anterior apartado. Lorca dibuja en él peces bajo la barca, peces que llevan panes en sus bocas. El tema del pez es recurrente en Lorca, pero se hallan a menudo fuera de su elemento. Aquí, entre las aguas, están inmersos en el seno materno, que el mar simboliza, igual que la cueva, y parecen querer ofrecerle a Jesucristo el pan que llevan en su boca. A ello hay que añadir las connotaciones fálicas del pez y su escurridiza capacidad de movimiento hacia lo alto, pero también hacia abajo, aunque esto último se lo recuerde menos en la «lógica analógica» del inconsciente. La barca —y Cristo está erguido en ella— tiene por su propia forma connotaciones materna en el entrecruzamiento de los símbolos. La figura de Cristo está tratada, lo mismo que la de San José en otro dibujo, con gran familiaridad, pero sin que quepa hablar de irreverencia. El pan es uno de los símbolos más complejos en el inconsciente colectivo, pero el cristianismo ha recubierto las antiguas significaciones turbiamente confusas con un nuevo sentido. El pan pasa a convertirse en la vida misma, en el cuerpo de Cristo, fuente de salvación.

Al pez le sucede lo mismo y se enriquece con una significación cristológica. La barca asimismo deja de ser tan sólo cuna o matriz y puede convertirse en símbolo de la travesía hacia una tierra mejor. El arquetipo del salvador, simbolizado por el propio Cristo en el dibujo se halla en las interpretaciones de Daco profundamente ligado al del Salvador. [17] La coherencia del dibujo de Lorca es, por tanto, total y resulta más evidente todavía si se recuerdan el interés anbivalente que el poeta sentía por la Eucaristía y su dramática «Oda al Santísimo Sacramento del Altar». Para mayor abundancia dibuja una granada en sustitución del nombre de la ciudad. La granada había surgido de la sangre de Dionisos en el mito griego. Dionisos era en un mundo de diosas subterráneo el casi único redentor: de un vino que en la Eucaristía se convierte en la sangre de Cristo y que confirma, tras el bautismo, la confianza en la salvación. La significación general del dibujo me parece cristológica, pero la luna en cuarto creciente flota en el cielo y nos recuerda, lo mismo que el mar, que la Diosa-Madre ocupa siempre una plaza importantísima en el inconsciente de Lorca.

La complejidad de Lorca lo conducía a ser a un tiempo mismo devoto e irreverente, cristiano y heleno, hombre de las profundidades nocturnas y nostálgico algunas contadas veces de las refulgencias paternas. Todo tenía, no obstante, su límite. A San José lo puede interpretar en un dibujo (el 25 del libro de Prieto del 49) más confianzudamente todavía que a Jesucristo, pero la Virgen María y los dibujos son símbolos de la misma, los realizará con gran ternura y la máxima reverencia. El arquetipo materno es omnipotente, pero sus solicitaciones son múltiples y cualquiera de ellas, legibles en algunos de los dibujos analizados y en otros muchos más, aflora continuamente. Lorca no podía realizar dentro de sí mismo esa unidad de los contrarios y de todo lo existente que la granada simboliza. Nació cerca de una ciudad que se llamaba precisamente Granada, pero su fruta simbólica pudiera haberlo sido más bien la manzana de la ciencia del bien y del mal. Encerrado en la cárcel de su propio inconsciente y bajo la férula de su conciencia moral, debió pasar momentos de angustia metafísica y de ansiedad abrasadora, pero realizó una obra, dio y recibió felicidad y creo que, a pesar de sus lancinantes contradicciones, podría haber dicho de sí mismo con la voz de Antonio Machado, que «más que un hombre al uso que sabe su doctrina», era, «en el buen sentido de la palabra, bueno».

Carlos Areán

[17] *Ver Daco, Pierre: «Les prodigieuses victoires de la Psycologie moderne». Marabout. Veviers, Segunda edición, 1973. Págs. 219-233.*

García Lorca y su relación con el cine

Desde el nacimiento del cine, el invento atrajo la curiosidad o el interés (a veces el menosprecio) de intelectuales y artistas. Incluso en fechas lejanas, el primitivo cine mudo francés intentó atraerse a escritores y académicos famosos para jerarquizar sus productos: *El asesinato del Duque de Guise* (1905) de Le Bargy y Calmette, fue el primer resultado de ese intento, cuyo nombre de productora, Les Films d'Art, da a la vez el sentido y la meta de su ingenua pretensión. Tratando de llevar el lienzo de plata a grandes intérpretes de teatro, como Réjane, Sarah Bernhardt, Mounet-Soully, Lambert... Encargando los guiones originales a escritores célebres como Anatole France, Rostand, Sardou, Lemaitre. La inmadurez de la técnica y la valla del silencio (el gesto reemplazaba a la palabra) hacían más visible en aquella etapa los abismos entre la expresión literaria y el lenguaje del cine, que aún balbuceaba sus primeros hallazgos en una imagen todavía estética.

Pasaría aún mucho tiempo antes que el acercamiento de los intelectuales al cine se hiciera más consciente de las características propias de ese medio. Precisamente fueron los poetas, escritores y plásticos de los movimientos vanguardistas que despuntan en el primer cuarto del siglo XX (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo) quienes se acercaron al cine con espíritu abierto y fascinación, ante sus infinitos recursos aún inexplorados. Nacen entonces los primeros cineclubes y el movimiento de «avant-garde» (que se abrirá en distintas direcciones). Los escritores de esa época se deslumbran con los cómicos americanos, descubren a Griffith o Thomas Ince. E intuyen a veces escrituras afines a los ritmos del montaje o al lenguaje de los planos.

En España, ese interés se congrega en el recién fundado Cine Club Español y *La Gaceta Literaria*, donde aparecen las primeras crónicas cinematográficas de Luis Buñuel. El Cine Club exhibió buena parte del film de vanguardia que se hacía entonces en Francia (incluyendo al propio *Perro Andaluz* de Buñuel) sin excluir obras expresionistas alemanas o muestras de nuevo cine soviético, como *El acorazado Potemkin* de Eisenstein o *La madre* de Pudovkin.

Entre los asociados que presentaban estas sesiones de cine club, figuraban Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*, Pío Baroja, Gregorio Marañón, Ramón Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Federico García Lorca. Sin duda, como anota Rafael Utrera[1] en su documentado y excelente libro *García Lorca y el cinema*, este cine de vanguardia tuvo influencia en la generación de poetas del 27 e incluso en las primeras películas de vanguardia y documentales que se realizan en el país. En el mismo García Lorca influirá en diversos textos sobre cine y en un guión, escrito en Nueva York en 1929: *Viaje a la Luna*.

Más adelante nos referiremos con más detalle a este poco conocido documento cinematográfico de García Lorca, cuya originalidd poética no excluye los parentescos con el estilo del cine de vanguardia de la época, en especial de *Le chien andalou*, de Buñuel.

[1] *Rafael Utrera: «García Lorca y el cinema». «Lienzo de plata para un viaje a la luna». Edisur. Sevilla, 1982. El mismo autor había publicado ya, otra interesante obra sobre la relación entre escritores y cine: «Modernismo y 98 frente a Cinematografía». Ed. Universidad de Sevilla, 1981.*

Cine en la Residencia

Como señala justamente Utrera, el primer contacto de García Lorca con el cine (sobre todo con ese cine de *avant-garde)* fue durante su estancia en la famosa Residencia de Estudiantes, en Madrid. Allí conoció a otro estudiante que ya se interesaba por el cine: Luis Buñuel. El futuro cineasta genial organizó, entre 1920 y 1923, un cine club que se sumaba a otros actos culturales (conferencias, coloquios literarios, música) como curiosidad fascinante y nueva. Allí nace una amistad perdurable entre el poeta andaluz y el recio aragonés, que poco después, en 1925, se traslada a París, donde entraría en el círculo de colaboradores del cineasta Jean Epstein como ayudante de dirección, notablemente en *La chute de la Maison Usher* (1928). Buñuel regresa a Madrid ese mismo año, invitado por la Residencia para presentar algunos de los filmes de vanguardia que surgían en París, tanto en la tendencia impresionista (Delluc, Epstein) como en la surrealista, de la cual sería uno de los iniciadores, en cine, con su célebre *Chien Andalou,* realizado en 1929. El año anterior, como se ha dicho, presentó en la residencia algunos filmes vanguardistas franceses, *Entreacto* (1924) de René Clair; *La caracola y el clérigo* (1928) de Germaine Dulac (con argumento e interpretación de Antonin Artaud); *Rien que les heures* (1926) de Cavalcanti y *La caída de la casa Usher* (1927) de su maestro Jean Epstein.

Por cierto, en algunas cartas que cita J. Francisco Aranda[2], Buñuel no ahorra las críticas a sus compañeros poetas, explicables desde su punto de vista de partícipe en el movimiento surrealista recién creado y que, más tarde, explicaría a Francisco Aranda en estos términos: «Nosotros no poníamos en tela de juicio los valores artísticos de nuestros amigos. Los surrealistas nos proponíamos destruir el Arte y la Cultura». Por ejemplo, escribía el 14 de septiembre de 1928:

> A Federico lo vi en Madrid, volviendo a quedar íntimos; así, mi juicio te parecerá más sincero si te digo que su libro de romances *El romancero gitano,* me parece (...) muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y *aproximadamente* moderno que debe tener cualquier poesía de hoy para que guste a los Andrenios, a los Baezas y a los Cernudas de Sevilla (...) Hay dramatismo para los que gusten de ese clase de dramatismo flamenco; hay alma de romance clásico para los que gusten de continuar por los siglos de los siglos los romances clásicos; incluso hay imágenes magníficas y novísimas, pero muy raras y mezcladas con un argumento que a mí se me hace insoportable. (...)

Por supuesto, ya lejos de ese ardor iconoclasta, pero sin dejar de mantener sus ideas estéticas rebeldes, Buñuel hablará mucho de su antiguo amigo en su autobiografía *Mi último suspiro,* donde señala que «la obra maestra era él»... García Lorca, por su parte le dedicó varios poemas, como la serie de «Juegos» (Ribereñas, A Irene García, Al oído de una muchacha, Las gentes iban y Canción del mariquita), «dedicados a la cabeza de Luis Buñuel. En grand plain» (sic)[3]; o los once poemas de la «Suite del regreso», fechados el 6 de agosto de 1921.

Esta cálida amistad juvenil y prolongada en el recuerdo, se interrumpe cuando Buñuel hace su primer filme, el explosivo *Le chien andalou* que Lorca toma como una alusión personal en su título. Aranda sugiere, tras citar la carta transcrita más arriba, que el misterio del título, tan discutido desde entonces es una broma que Dalí y Buñuel hacen caer sobre «los perros andaluces», los béticos de la Residencia: «vemos que él, Dalí, Bello y otros amigos oriundos del norte, llamaban así a los «perros andaluces», a los béticos de la Residencia, poetas simbolistas insensibles a la poesía revolucionaria de contenido social preconizada por Bu-

[2] *J. Francisco Aranda: «Luis Buñuel, biografía crítica». Ed. Lumen, Madrid, 1970.*

[3] *La dedicatoria zumbona incluye un término de cine: «en gran plano», que Lorca escribe mal en francés:* plain *en lugar de* plan.

ñuel, quizá antes que nadie en España (aunque años después Alberti y otros seguirían ese camino)[4].

Por lo tanto, el supuesto insulto (limado más tarde por la propia evolución de los poetas) era más colectivo que individual. Años después, Lorca y Buñuel se reconciliaron, hacia 1934, cuando Buñuel aún residía en París, luego de realizar en España *Las Hurdes (Tierra sin pan)* en 1932.

En las memorias de Buñuel, por otra parte, éste recoge otras poesías y señala las circunstancias en que fueron compuestas; una de ellas, al dorso de una fotografía de ambos tomada sobre una motocicleta de cartón, «tras la madrugada, borrachos los dos, Federico escribió una poesía improvisada en menos de tres minutos»:

La primera verbena que Dios envía
es la de San Antón de la Florida.
Luis: En el encanto de la madrugada
canta mi amistad siempre florecida,
la luna grande luce y rueda
por las altas nubes tranquilas,
mi corazón luce y rueda,
en la noche verde y amarilla,
Luis: mi amistad apasionada
hace una trenza con la brisa.
El niño toca el pianillo
triste, sin una sonrisa,
bajo los arcos de papel
estrecho tu mano amiga [5].

Ni en ésta ni en las anteriores poesías mencionadas, hay referencia alguna al cine, salvo en la dedicatoria de *Canciones,* cuando escribe en francés inexacto el equivalente a «Gran Plan». Más bien, parecen muestras de afecto y amistad que quieren perpetuarse en la ofrenda poética.

Más tarde, en 1929, como dice Rafael Utrera, Federico regaló a Buñuel un libro sobre el que «escribió unos versos, inéditos también» y que también se transcriben en *Mon dernier soupir:*

Cielo azul,
campo amarillo
Monte azul
campo amarillo
Por la llanura desierta
va caminando un olivo
Un solo
Olivo.

El cine en su obra

Antes de referirnos a los textos de García Lorca que específicamente tienen que ver con el cine —su guión *Viaje a la luna* y *El paseo de Buster Keaton,* destinado al teatro— cabe mencionar algunas referencias más o menos circunstanciales sembradas en obras diversas.

[4] *J. Francisco Aranda, op. cit. En la carta citada, Buñuel critica, además, a Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, y otros.*

[5] *Luis Buñuel:* Mon dernier soupir: *Editions Robert Laffont, París, 1982. Hay traducción española:* Mi último suspiro (Memorias). *Plaza y Janés, 1982. Hay que recordar que el redactor de estas «Memorias» de Buñuel (dictadas en numerosas sesiones) fue el escritor y guionista de sus últimas películas, el francés Jean-Claude Carrière.*



Gardel, Federico y Buñuel. Obra de Chicano

Ya en una conferencia sobre Góngora leída en el Ateneo de Granada en 1926, cita a Jean Epstein transcribiendo su defición de metáfora. Epstein, que además de cineasta era escritor, era citado a través de su libro *La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence* (1921). Epstein era conocido en España a través de sus colaboraciones en revistas españolas, entre ellas *La Gaceta Literaria*, donde también colaboraba Buñuel. Este último, como ya se ha dicho, se marcharía a París en 1925 e ingresaría en el grupo de colaboradores de Epstein y sería su ayudante en *Mauprat*, (1926); *La sirène des tropiques* (1927) y *La chute de la Maison Usher* (1928).

En el número 1 de la revista *Gallo*, Federico relata *Historia de este gallo* (o sea de la revista) donde un personaje, Don Alhambro, decide fundar una periódico para sacar a Granada de su «sopor mágico». Esta idea nace también de un sueño que Lorca describe así: Don Alhambro «se durmió en el fondo rizado de un interminable film de brisa que la ventana proyectaba sobre su cabeza». Todo el relato abunda en imágenes y palabras de origen cinematográfico y, como anota Utrera, parece «un cuento que se hubiera transcrito tras la visión de una fascinante película de dibujos animados: la metáfora plástica compite afortunadamente con la literaria».

El mismo Utrera, en su libro ya citado, ha rastreado ciertas opiniones de Lorca referentes al cine que son muy interesantes. En 1935, en una entrevista que hace a Lorca Silvio D'Amico, el poeta define el personaje de *Doña Rosita la soltera* comparándola con los que encarnaba Francesca Bertini en el cine mudo italiano: «E'la storia comica d'una zitella estetizante e sentimentale tipo cinema dell'anteguerra: per intenderci alla Francesca Bertini.»[6]

También en 1935, en otra entrevista (sin firma) publicada en *El día Gráfico* de Barcelona, se habla más concretamente del deseo de «llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia, con el toro de lidia. No el acto de la lidia, no. El ambiente: coplas, bailables, leyendas...» No se sabe si cuando Lorca decía «llevar al cine» se refería a escribir un guión sobre el tema o realizar él mismo un film (probablemente documental, por su descripción) sobre el ambiente de la lidia. Lamentablemente ese proyecto nunca se llevó a cabo y no hemos podido rastrear tampoco otras referencias al mismo.

En 1937, en una «Conversación inédita con Federico García Lorca» publicada en *Mundo Gráfico* por Antonio Otero Seco, dice Lorca que *Poeta en Nueva York* «llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas». Esto fue dicho pocos días antes de la partida del poeta hacia Granada, donde sería asesinado. Esta vez la tragedia dejaba este proyecto también trunco.

En suma, estas ideas, proyectos y opiniones sobre cine, revelan que Federico era un espectador asiduo y que conocía tanto la obra de la vanguardia experimental como el cine cómico de Keaton, Lloyd, Sennett y Chaplin (que tanto interesaba a sus colegas literarios de la época y a él mismo). Pero asimismo puede comprobarse que la imagen cinematográficas influye a veces en sus imágenes literarias, en recursos y técnicas de algunas de sus obras dramáticas.

La zapatera prodigiosa, por ejemplo, tiene «gags» de indudable parentesco con el cine cómico mudo e incluso lo indica en sus acotacions al comienzo del segundo acto de la farsa: «esta es casi una escena de cine». En *La casa de Bernarda Alba* es aún más concreto; tras la lista de personajes, al inicio, acota: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental cinematográfico». Por último, como ha señalado C.B. Morris[7], la influencia visual en los dibujos de Lorca, donde descubre las huellas de *Metrópolis* de Fritz Lang.

[6] *Rafael Utrera:* García Loca y el cine «Lienzo de plata para un viaje a la luna». *Cap. III.*

[7] *C.B. Morris:* This loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers (1920-1926). *Oxford University Press. 1980.*

El paseo de Buster Keaton

Los estudiantes de la Residencia, como a los poetas de la generación del 27, preferían a Buster Keaton. Lo señala el mismo Buñuel: «Nos gustaba más Keaton que Chaplin». Entre los grandes cómicos que iban descubriendo en las pantallas al tiempo que descubrían las vanguardias, estaban lógicamente Chaplin, el injustamente olvidado Larry Semon, Langdon, Harold Lloyd, Laurel y Hardy,... Pero como a los surrealistas franceses, les impresionaba más la comicidad compleja y seria de Buster Keaton. Quizá no es casual que escritores como Jorge Luis Borges sigan opinando lo mismo, destacando la sobria y profunda visión cómica del mundo frente a la sentimental y paulatinamente retórica dramaturgia chapliniana, sobre todo a partir de *Luces de la ciudad.*

Rafael Alberti publicó en 1929 su poema *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca,* inspirada en el filme *Go West (Mi vaca y yo,* en el estreno español). Buñuel, en *Cahiers d'Art* (n.º 10, 1927) escribía una crítica entusiasta del filme de Keaton *Deportista por amor,* con argumentos claramente surrealistas: «El film es bello como un cuarto de baño: de una vitalidad de automóvil *Hispano*. Buster nunca buscará hacernos llorar, porque sabe que las lágrimas fáciles han periclitado».

El texto de Lorca, terminado probablemente antes de 1927 (se publicó en su revista *Gallo* en abril de 1928) no sólo está pensado con Buster Keaton como protagonista, sino que sus acotaciones se aproximan bastante a las de un guión cinematográfico; por ejemplo en ésta: «Buster Keaton sonríe y mira en "gros plan" [8] los zapatos de la dama» (...) La obrita se desarrolla en las cercanías de Filadelfia y los personajes, además de Keaton, son un negro, una americana, una joven, un búho y un gallo. Más que en los diálogos, es en la transmutación literario-poética de las acotaciones numerosas donde aparece el mundo de las imágenes de los filmes, que inspiran metáforas, absurdos y giros surrealistas.

El viaje a la luna

Durante el período en que Lorca vivió en Estados Unidos (1929-1930) conoció a Emilio Amaro, un diseñador gráfico de origen mexicano que trabajaba como publicista y que había realizado un cortometraje llamado *777*, sobre el tema del maquinismo, que según supone Rafael Utrera, estaba seguramente «en la línea ofrecida por Man Ray y Duchamp». A pedido de Amaro, García Lorca escribe el guión de *Viaje a la luna.* Rafael Utrera en su libro ya citado muchas veces, narra la historia del proceso: «(...) sobre cómo lo escribió el poeta dice Amaro: "Lorca se dio cuenta de la posibilidad de escribir un guión al estilo de mi película, con el empleo directo del movimiento. Trabajó una tarde en mi casa para escribirlo. Cuando tenía una idea, tomaba un trozo de papel para apuntarla, tomando notas según le venían. Este era su sistema de escribir. Al día siguiente vino de nuevo, añadió unas escenas, lo terminó y me dijo «Mira lo que puedes hacer con esto; quizás sirve para algo».

Al parecer, como señala también Utrera, el filme no se comenzó de inmediato, pero tras la muerte de Lorca habría emprendido Amaro la preparación de la película, que quedó inconclusa. «El manuscrito original —escribe Utrera— es propiedad de Emilio Amaro, quien nunca ha permitido su publicación; sin embargo, sí accedió a que fuera traducido al inglés, lo que hizo Berenice Duncan titulándolo *Trip to the Moon;* el artículo de Richard Diers *A filmscript by Lorca* publicado en *Windmill Magazine* (n.º 5, 1963) incluía la mencionada traducción. Basándose en ella, el escritor J. Francisco Aranda, biógrafo de Buñuel y experto

[8] *En su edición del guión de* Viaje a la luna: *«Federico García Lorca.* Viaje a la luna *(Guión cinematográfico)». Edición e introducción de Marie Laffranque. Braad Editions. Loubressac. 1980.*

en literatura lorquiana, ha reconstruído el texto, en retroversión del inglés al castellano, procurando mantener el léxico de Federico así como la terminología cinematográfica que el poeta pudo conocer.»

Esta versión fue publicada por Aranda en la revista *Papeles invertidos* (n.º IV-V) y por lo tanto es una aproximación al texto lorquiano pero sin conocer el manuscrito. Por otra parte, Marie Laffranque publicó en 1980 una edición compuesta por dos terceras partes del manuscrito lorquiano (según una copia cedida por Amaro) que estaba «levemente retocada». Esta se completó por la traducción inglesa de Berenice Duncan ya citada.

La lectura de este texto, que propiamente debería colocarse en el estadio de «guión literario», es decir, aún no encuadrado en forma técnica, denota claramente la influencia del cine experimental surrealista que en sus tiempos se hacía en Francia (fines de los años 20) y sobre todo de *El perro andaluz*, de Buñuel. «Sin duda —dice Utrera y con él coincidimos— el poeta lo tenía como modelo en el momento de escribir su guión». Coincide además con el momento en que el autor, en Nueva York, abandona su neopopulismo del romancero y entra francamente en una línea surrealista que en su futuro *Poeta en Nueva York* alcanzaría una culminación.

Como guión surrealista, no tiene una línea argumental propiamente dicha, sino escenas y «cuadros» cuya conexión no obedece a reglas lógicas tradicionales, sino a una relación inconsciente. La ya citada hispanista Marie Laffranque hace una compilación de elementos temáticos[8]: «shock inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte». No se especifica el lugar de la acción, pero por una cita que menciona la avenida Brodway, se supone que el escenario es Nueva York.

Un fragmento del guión puede dar una idea aún más clara de sus símbolos, claves e influencias, lo mismo que de su fusión de imaginería poética y visual:

42. Una mujer de luto cae rodando escaleras abajo.
43. Se la ve en plano aproximado.
44. Otra visión muy realista de ella, lleva un pañuelo atado a la cabeza a la manera española.
45. Su rostro boca abajo, en doble imagen, sobre un diseño de venas y granos de sal, éstos en relieve.
46. La cámara enfoca de abajo arriba y sube las escaleras. En lo alto aparece un muchacho desnudo cuya cabeza es como un mapa anatómico. Los músculos, venas y tendones se ven destacados sobre la figura desnuda.
47. Lleva arrastrando el traje de arlequín.
48. Y aparece con medio cuerpo a la vista, mirando de lado a lado.
49. Lo que precede funde en una escena nocturna de calle, en la que tres figuras vestidas con un abrigo hacen signos de sentir frío. Los cuellos de sus abrigos están levantados. Uno mira hacia la luna y aparece la cabeza de un pájaro volando. Le retuerce el pescuezo hasta que muere ante el objetivo. El tercero mira a la luna; aparece en la pantalla una luna destacada sobre fondo blanco que funde en un órgano sexual masculino y después en una boca que grita.
50. Las tres figuras huyen por la calle.
51. Aparece en la calle el hombre de las venas tirado en la calle con los brazos en cruz.
52. Lo que precede funde en un grupo de triple imagen desdoblada de trenes expresos.
53. Los trenes funden en una imagen desdoblada de teclados de pianos y manos tocándolos.

Pueden destacarse asimismo, la aparición de animales que producen choques de repugnancia o sorpresa: gusanos, peces, serpientes, cangrejos, sapos, que aparecen en lugares di-

versos, desde bares a cementerios... Cabe acotar, además, que por su lenguaje y por las mismas acotaciones (aparición de palabras escritas como «Socorro!», se deduce que el guión, a pesar de haberse escrito ya en los comienzos del cine sonoro, está pensado como un filme mudo.

Lorca en cine

La filmografía basada en obras de Federico García Lorca es bastante extensa, repartida entre documentales (cinematográficos o televisivos) y largometrajes de ficción basados en sus piezas dramáticas.

El poeta mismo aparece en un filme y éste es quizá su único documento filmado. Lo realizó el escritor uruguayo Enrique Amorim en Buenos Aires, durante la visita del poeta a Suramérica, entre 1933 y 1934. El poeta y novelista Amorim era aficionado al cine y fue el productor, asimismo, de un cortometraje dirigido por Enrico Gras titulado *Pupila al viento*, con guión de Rafael Alberti y texto recitado por éste y por Teresa León. Amorim solía rodar breves filmes de aficionado por sí mismo, a sus amigos poetas y a escritores famosos que paseaban por el Río de la Plata. Estos filmes, conservados en la Cinemateca Argentina, incluyen unas breves imágenes de Federico paseando por las calles de Buenos Aires.

Exceptuado el cine comercial español franquista, que por obvias razones no rozó siquiera la obra de Lorca, hay un período inicial donde se hacen filmes en otros países[9]. El primer es, seguramente, *Bodas de sangre*, realizado en Argentina. Esta primera adaptación (hay otras dos, más recientes) fue dirigida en 1938 por el dramaturgo argentino Edmundo Guibourg y su protagonista fue Margarita Xirgu, entonces residente exiliada en Buenos Aires. También intervenían algunos actores de su compañía, como Pedro López Lagar, Amelia de la Torre, Helena Cortesina, Amalia Sánchez Ariño y Enrique Diosdado, entre otros. La música era de Juan José Castro y la escenografía de Rodolfo Franco. Duraba 104 minutos y su ritmo y estructura eran muy ceñidos al campo teatral.

En 1945, Luis Buñuel llega a México luego de sus conflictos en Estados Unidos y debe hacer un filme de encargo, *Gran Casino* (1946), que sin embargo fue el modesto comienzo de una sustancial carrera en dicho país. En realidad, dijo el mismo Buñuel, en una entrevista con *Cahiers du cinéma* (n.º 36) había pensado en otra cosa, invitado por la productora francesa Denise Tual: «... ya no tenía dinero en 1947, cuando Denise Tual me hizo ir a México. Quería que hiciese una película en Francia. Yo estaba encantado, creía que el cielo se abría. Se trataba de *La casa de Bernarda Alba*, pero no se pudo hacer porque la familia de García Lorca había vendido ya los derechos. Sin embargo, en México encontré a Oscar Dancingers, quien me propuso hacer un filme. Lo hice y me quedé en México»[10].

El proyecto de *La casa de Bernarda Alba* data de 1946 y no se pudo llevar a cabo por los problemas legales narrados por Buñuel.

Hubo aún otro proyecto de hacer *La casa de Bernarda Alba* en 1954. Era una producción francesa de M. Thuillier con guión y dirección de Roger Leenhardt (*Dernières vacances*). Tampoco se llevó a cabo, pero se llegó a escribir el guión, que publicó parcialmente la revista española *Cinema Universitario* en el n.º 8.

En 1977, el director marroquí Souhel Ben Barka realiza una interesante versión de *Bodas*

[9] *Una excepción, sería un breve filme producido en plena guerra civil, tras acaecer su muerte; lo dirigía Justo Cabal. Este* Federico García Lorca *era, al parece, una interpretación de dos romances, con el montaje de palabras e imágenes.*

[10] *Hay una divergencia de fechas. Buñuel posiblemente equivoca el año de su llegada, ya que el film producido por Dancingers es* Gran Casino, *de 1946. Pero el proyecto de* Bernarda Alba *es también de 1946.*

de sangre, muy fiel al texto aunque adaptada al ambiente marroquí. El protagonista era Laurent Terzief, acompañado por Irene Papas. En 1981, por fin, se rueda el filme de Carlos Saura inspirado en la misma obra, pero basado a su vez en el ballet creado y montado por Antonio Gades. Ambos colaboraron estrechamente en esta versión musical danzada del drama lorquiano, que obtuvo un éxito internacional. Hay todavía una nueva versión, aún no estrenada, de *Bodas de sangre*, de origen búlgaro.

Otras presencias en cine

Hay una excepción dentro del cine del período franquista en cuanto a Lorca: *Doña Rosita la soltera*. Pero se trataba, en realidad, de un cortometraje que Antonio Artero realizó en 1965 como práctica de fin de curso y opción al diploma de director de la Escuela Oficial de Cinematografía. No hay otro filme reciente que se haya inspirado en obras de Lorca, salvo un proyecto mexicano de Gustavo Alatriste sobre *La casa de Bernarda Alba* del cual no tenemos noticias de que se haya llevado a cabo. Habría que mencionar también, aunque se trata de un filme que no trata directamente la figura de Lorca, *A un Dios desconocido*, que dirigió en 1977 Jaime Chavarri. Su tema central es el amor homosexual. La primera parte transcurre en 1936, en Granada, a través de la figura de un joven que ama verdaderamente a su primo, el poeta, pero que, al resultarle inalcanzable se deriva a relaciones con otros. Allí, la presencia de Federico está apenas entrevista fugazmente. La segunda porción del filme, cuarenta años después, muestra al protagonista (mago de profesión), que regresa a los lugares de su infancia y evoca el pasado. *A un Dios desconocido* es una película de gran sutileza expresiva, que ahonda en la trágica marginalidad de una pasión entrevista desde la soledad final del protagonista.

Actualmente, Juan Antonio Bardem proyecta un filme sobre la vida y la muerte de Federico que se titulará precisamente *Lorca: muerte de un poeta*. Será encarado como serie para televisión, con cuatro capítulos y una duración total de cinco horas. Bardem prevé comenzar la serie entre marzo y abril de este año, 1986. Su coguionista es el historiador e hispanista Ian Gibson. Bardem ha declarado (en entrevista de *El País* del 7 de enero) que «Gibson proporciona la base histórica. Lleva 17 años con el tema y yo confío en sus investigaciones. El aporte es darle una forma dramática a la historia —añade el realizador de *Calle Mayor*—, un contenido que tendrá que ser riguroso al existir testigos históricos». Los capítulos llevarán estos títulos: *Impresiones y paisajes* (1898-1919); *La bandera de la libertad* (1919-1927); *El llanto* (1927-1936) y *La muerte del poeta*, que abarca desde que Lorca llega a Granada, el 14 de julio de 1936 hasta su ominosa muerte. Este último capítulo tendrá una duración bastante excepcional en filme televisivo: dos horas. Este es sin duda el proyecto más ambicioso y amplio sobre la figura de Federico García Lorca.

Alusiones y documentos

En escenas sueltas o alusiones diversas, las películas que citan al poeta granadino son relativamente numerosas. Vale la pena recordar *El ojo de la cerradura* (1965), donde se cantan textos del poeta. En *¡Viva la muerte!*, filme realizado en Francia por Fernando Arrabal, se escenifica una versión del asesinato, más simbólica que documentada.

Entre los documentales realizados fuera de España hay que destacar *Asesinato en Granada*, producción de la televisión sueca y dirigida por Humberto López, que contiene filmaciones en Granada y donde intervienen Francisco García Lorca, Vicente Aleixandre, José Luis Cano, Manuel Fernández Montesinos, Ana M.ª Dalí y Carmen Ramos. También para televisión (la RAI italiana), se realizó en dos episodios *El asesinato de García Lorca*, (1976), dirigido por Alessandro Cane. En Gran Bretaña se rodó en 1968 un filme producido por la BBC

con dirección de Peter Luke. Era un documental de una hora con reconstrucción y escenas de ficción sobre la vida de Lorca con escenificaciones de poemas, prosas y obras teatrales. Se llamaba *Deep Sound Black Sound.*

En España se cuentan, además de los ya mencionados, *El barranco de Viznar* (1976), cortometraje de José Antono Zorrilla, que combina pasajes del espectáculo flamenco del conjunto La Cuadra con motivos que aluden a la muerte del poeta. La misma productora (Minus Films de Madrid) produjo en 1977 otro cortometraje titulado *Lorca y la barraca,* que dirigió Miguel Alcobendas. Une las escenificaciones del grupo teatral La barraca con escenas rodadas durante el homenaje popular realizado en Fuentevaqueros en junio de 1977. *España debe saber,* de Eduardo Manzanos (1977) roza en una secuencia datos bastante superficiales sobre la muerte de Lorca.

En 1984, por último, Jaime Camino realiza, para TVE, un filme de 90 minutos que intenta un homenaje a Lorca a través de reconstrucciones de su vida y su obra, donde cobran vida algunos de sus personajes, como el «Amargo». La voz del poeta (en la voz de José Luis Gómez), hilvana la historia. *El balón abierto* (que este es el título) abre sus ventanas sobre Granada y Nueva York... Se escenifican poemas, como el *Romancero* o el *Cante jondo,* obras teatrales *(Bodas de sangre, Yerma, Bernarda Alba)* y hay imágenes provocativas y contemporáneas de América que sirven de marco a los estupendos versos de *Poeta en Nueva York.* Este filme ambicioso y a caballo entre el documental y la ficción recreada, tiene momentos de gran belleza y otros poco logrados.

En resumen

Como podrá advertirse en esta breve revista de proyectos y realizaciones, el cine se ha interesado, en latitudes diversas, desde Argentina a Marruecos, por la obra dramática y la vida —no menos llena de vicisitudes sombrías— de Federico García Lorca. *Bodas de sangre* ha sido el texto más frecuentado, pero igualmente se podría haber intentado alguna versión de *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba.* Es sin duda lamentable que Buñuel no haya podido llevar a cabo su proyecto sobre esta última. En cuanto a su propia vida, que previsiblemente podría llenar varias películas, tendrá en el telefilm de Bardem una posibilidad muy interesante de ahondar en aspectos poco hollados y es seguramente el proyecto que contaría con las mayores garantías de rigor histórico, gracias a las investigaciones minuciosas de Ian Gibson.

A un Dios desconocido es, dentro del cine español, la obra que más profundamente penetra, aunque alusivamente, en lo que Gibson llama la «faceta sombría del artista», en su lucha contra «una moral cerrada».

En cuanto a su guión inédito, es evidente que ahora sería muy poco practicable, ya que está concebido para una época del cine, la muda, que tenía un lenguaje expresivo muy distinto del actual, y que aún entonces, tenía un carácter muy experimental.

Algo se desprende, sin embargo, de esta sumaria historia de las relaciones entre Lorca y el cine: era ya, para él, un arte fascinante que le sugería imágenes poéticas y a la vez podía impregnar algunas de sus soluciones escénicas (por ejemplo en *Así que pasen cinco años).* Y quizá —es imposible saberlo— si la muerte y la guerra no hubiesen truncado a la vez estos primeros acercamientos, Lorca podría haber participado en la creación de un nuevo cine español que se demoraría en una larga noche de censuras.

José Agustín Mahieu

García Lorca y el segundo sexo

Ninguna de las encarnaciones femeninas de la obra literaria de Federico García Lorca es fuente de felicidad y de reposo, sino de violencia y destrucción. «De la mujer en el mundo poético lorquiano —escribe M.ª Teresa Babín—, no manan la vida y la alegría, sino el dolor y la muerte. Aún cuando adopte las formas más inocentes —Doña Rosita la soltera, la Monja Gitana, Soledad Montoya, la Zapatera— su efluvio va envolviendo la atmósfera de la vida en un halo especial que transforma el destino humano, sumergiéndolo en las tinieblas... Lorca expresa el terror cósmico ante Ella y un odio secreto, pero al mismo tiempo se entrega, como Leonardo, al irresistible arcano seductor que la envuelve. La Mujer en este mundo lorquiano tiene los mismos atributos barrocos de la Muerte; aparece "hecha carne y presencia real con todo su cortejo: sangre, crimen, violencia, soledad..."»

La puertorriqueña M.ª Teresa Babín, realizó su tesis doctoral en la Universidad de Columbia sobre «El Mundo Poético de García Lorca», inducida y animada desde Nueva York por el poeta Juan Ramón Jiménez. Es una entusiasta del poeta andaluz, y al referirse a los personajes femeninos, fundamentalmente de su teatro, destaca como cualidad principal el hecho de que «la mujer de la obra lorquiana se separa radicalmente de lo establecido», ya que lo que él hace de la mujer es bien distinto a lo que hicieron los escritores de la Edad Media, de la época clásica, y no digamos, de los tiempos románticos.

Trotaconventos, Celestina, Melibea, las serranas de la poesía lírica, doña Jimena y sus hijas, Dulcinea, Marcela, el mundo femenino de la obra de Cervantes, etc., «son mujeres enmarcadas en una sociedad —dice Babín—, y se comportan sin violencia dentro de ella».

Según la misma autora, el romanticismo debilita esa fortaleza y ese refugio que es la mujer en el sueño de las letras clásicas, «la va quebrando para dejarla reducida a una condición frágil y vulnerable. Pero persiste concebida dentro de una sociedad que la dirige, la esclaviza y la idealiza al mismo tiempo».

Las heroínas lorquianas son mujeres del pueblo, dedicadas al hogar y que no tienen más vida externa que la estrictamente familiar. Sólo dos de sus protagonistas se escapan de este denominador común: doña Juana la Loca y Mariana Pineda. La mujer virgen, la madre, la Dolorosa ardiendo en pasiones y ahogada de soledades, son los personajes femeninos de Lorca, cuya existencia transcurre en un sencillo entorno exterior, marcado por un tipo de educación católico y tradicional que les impone un vivir oculto. resignado y silencioso, mientras que, como dice el dicho popular, «la procesión va por dentro», ya que en su interior llevan una carga de violencia y pasión que es dinamita pura.

«Todas —resume M.ª Teresa Babín— viven dos vidas: la exterior en la más absoluta entrega a los cánones establecidos y la interior en la más absoluta anarquía y la más dolorosa y feroz lucha de odios y de amores en pugna.»

Para Babín, algo muy importante que ocurre, es que García Lorca «concentra la responsabilidad total de sentir la vida hasta su fibra más escondida en la mujer, no en el hombre». «Y es en los impulsos femeninos —comenta con visión desmedidamente positiva—, en los sueños y las luchas oscuras de su corazón angustiado, que Lorca sustenta los temas más arrai-

gados de su mundo poético: el tiempo y la muerte inseparables, cuya presencia obsesionante adquiere también rasgos de mujer.»

Enmascaramiento sexual

A mí siempre me ha producido un cierto repeluco ese tipo de mujer tan desatado que García Lorca ve y fabrica, y me aclaró bastante la lectura de «Lorca, poeta maldito», escrito por Francisco Umbral hace dieciocho años, libro en el que habla de «la comprobación de los enmascaramientos sexuales de Lorca».

Umbral aprecia, que cuando Lorca habla de mujeres, y son muchas las veces que lo hace, casi siempre nombra el cuerpo y casi nunca el rostro. «Y esto puede ser —dice—, tanto una prueba de su directo e intenso erotismo como un síntoma de que esas mujeres no son tales: son hombres enmascarados en formas femeninas».

Umbral descubre un enmascaramiento del tema y un enmascaramiento del autor: «En Marcel Proust supone llamar Albertine al chófer italiano Albert: un pudor homosexual».

Umbral descubre un enmascaramiento del tema y un enmascaramiento del autor: «En su teatro —dice—, se sirve del truco recurrente de hacer protagonista a una mujer para, encarnado en ella, cantar y desear al hombre bajo una apariencia de teatro de exaltación femenina».

La primera forma de enmascaramiento consistía en trocar al ser cantado de hombre en mujer. «Esta última —añade—, en trocarse el contar también de hombre en mujer, para cantar al hombre». Yerma, Bodas de Sangre y Bernarda Alba, las heroínas trágicas de Lorca, son para Umbral casos concretos de «lo femenino esencial anhelando lo masculino vital». Seguidamente explica cómo se produce en estas creaciones femeninas lo que llama «enmascaramiento del sujeto», en contraposición al «enmascaramiento del objeto». Por otra parte, no se trata del primer autor que recurre al enmascaramiento del sujeto y del objeto, para cantar al varón desde el varón.

«Hay enmascaramiento del sujeto en casi todo el teatro de Lorca —afirma Paco Umbral—, donde una mujer, dentro de la cual se ha introducido el propio poeta, canta al macho. Este tema de la mujer que pide hombre es invariable en todo el teatro de Lorca. Reiterativo. Obsesivo». Y también dice: «Si Lorca nos ha dejado en su teatro tan valiosas figuras de mujer, no es porque las haya observado en la vida con mirada de hombre, sino porque se ha metido dentro de ellas para mirar al hombre».

Umbral no se explica porqué ni hasta qué punto, pero capta que en todo el teatro de Lorca hay un enmascaramiento del sujeto: «Un entrecruce de mujeres en celo —escribe— puebla su escenario. Y en su grito sexual adivinamos siempre al poeta, que se ha complacido en trocar los papeles expresándose a sí mismo a través del otro sexo».

Monotemático hasta la saciedad

La mujer pidiendo hombre, o mejor dicho, masculinidad pura, virilidad bruta, es en García Lorca un monotema. También es para él tema favorito el pluriadulterio femenino, y hasta el adulterio con claros visos de bestialismo. Toda esa desatada sexualidad, enmascarada y retorcida, bien puede interpretarse como un voluntad de desprestigiar a la mujer. Por otra parte, pienso que al ver a las mujeres solamente como hembras en celo, es un muy pobre manera de captarlas, ya que sus heroínas siempre son sexualidad desmesurada y oscura.

Volviendo al tema del enmascaramiento, Umbral afirma que «Lorca es un poseso de las

heroínas que crea, de las mujeres que imita en su teatro. La imitación literaria es perfecta, grandiosa a veces, porque Lorca se deja poseer por un espíritu de mujer en celo».

Quizá venga bien recordar aquí aquello de que la obra de un artista y su vida son indesligables, y al hablar de García Lorca, esto ha de tenerse en cuenta ya que, de forma muy especial, su obra está marcada por su vida, vida que transcurre señalada por tres desgarramientos: sexual, psicológico y moral.

El desgarrón sexual, Umbral entiende que se produce, al haber dado paso, desde el subconsciente, a las apetencias más secretas del eros (el doctor Marañón ya explicó, desde un punto de vista científico, que todo nombre lleva en su interior un fantasma de mujer, y viceversa). «La temática sexual de Lorca —dice—, obsesiva y perdurable, tan frecuente en cantar las gracias femeninas como las masculinas, evidencia un desgarramiento sexual, que él sublima literariamente, dando lugar a lo que hemos llamado su pansexualismo. Bien entendido que ese pansexualismo no es sólo literario, sino muy real, y el origen, quizá, de su extraordinaria y privilegiada receptividad humana y artística».

El desgarrón psicológico, el que se produce entre la realidad y el sueño, es el desgarrón que según Umbral, mantiene la psique de García Lorca perpetuamente alucinada: «Tan eficaz —comenta—, tan plástico para recoger y resumir la realidad externa, compagina estas cualidades con una misteriosa proclividad hacia lo onírico».

Finalmente, el desgarrón moral, es el que se produce entre el Bien y el Mal. García Lorca dejó muy pronto de lado los principios morales aprendidos del entorno familiar, pero «el desgarrón entre el Mal y el Bien existe en Lorca —dice Umbral—, aunque sea menos intenso y doloroso —y nada actuante— que el desgarrón psicológico y el desgarrón sexual».

Salvador Dalí, íntimo amigo de Federico García Lorca en sus años jóvenes, ha aportado recientemente algún dato nuevo acerca de lo que fue la vida íntima de Federico. Dalí cuenta a Ian Gibson —biógrafo del poeta asesinado—, en una entrevista publicada en el diario EL PAIS el 26 de enero de 1986, la primera y la única vez que García Lorca mantuvo relación sexual con una mujer.

El pintor catalán ha identificado con nombre y apellido a aquella mujer, aunque Gibson no lo revela en la entrevista. Dalí explica una vez más al entrevistador inglés, cómo Lorca estaba frenéticamente enamorado de él y quería que intimasen sexualmente —tema al que ya había hecho referencia otras veces—, pero como a pesar de intentarlo, no consiguieron llegar a término, tomaron la decisión de que Federico «rematase», en presencia de Dalí, con una amiga de ambos que se prestó al «sacrificio».

Dalí insiste en decir a Ian Gibson que, aparte de este acto, nunca repetido, no recuerda que Lorca tuviera contacto sexual con ninguna otra mujer. En cuanto a sus amores con el poeta andaluz afirma: «Era un honor para mí que Federico estuviera enamorado de mí. Aquello no era un amistad, era una pasión erótica muy fuerte. Esa es la verdad».

Tras la lectura del reciente encuentro de Gibson con Dalí, una se pregunta, si efectivamente, hay enmascaramiento en la sempiterna insatisfacción sexual que aqueja a los personajes femeninos de Lorca, y la respuesta parece que ha de ser afirmativa.

Las heroínas lorquianas

Mariana Pineda, se trata de un romance popular en tres etapas y se estrenó en el teatro Fontalba de Madrid, en octubre de 1927. Se trata de un personaje histórico, «Marianita», que fue ejecutada en Granada por orden de Fernando VII tras el atentado liberal frustrado. En el personaje femenino predomina la pasión por el hombre, mientras que en el masculino, la pasión dominante es el amor de la libertad.

En la escena de amor entre Mariana y Pedro, ella exclama con angustia: «¿De qué sirve mi sangre, Pedro, si tú murieras?/ Un pájaro sin aire, ¿puede volar? Entonces»...

Pedro dice: «Mariana, ¿qué es el hombre sin libertad? ¿Sin esa luz armoniosa y fija que se siente por dentro?/ ¿Cómo podría quererte no siendo libre, dime?/ ¿Cómo darte este firme corazón si no es mío?»

Mariana es apoteosis de entrega y sacrificio que espera inútilmente a don Pedro de Sotomayor, y nada logrará convencerla de que no vendrá el amado. Cuando tiene que entregarse a la justicia, con serenidad y firmeza, se expresa pensando en él: «Amas la libertad por encima de todo,/ pero yo soy la misma libertad. Doy mi sangre,/ que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas».

En esta primera obra dramática de Lorca, se descubre una faceta romántica y esteticista —la Granada romántica, la política liberal, lo sentimenal y lo erótico—, ya que lo liberal de Mariana Pineda es más poético que político, y en el fondo, siempre está la hembra suspirando por el varón.

Mariana se diferencia en poco de las demás féminas del teatro de Lorca: mujeres heroicas por su temple, mártires de la causa pasional, marcadas por la soltería, la frustración amorosa, la insatifacción de hombre o la ausencia de hijo.

M.ª Teresa Babín en su intenso y profundo estudio de la realidad lorquiana, llega a la conclusión que «las mujeres del teatro lorquiano no son heroicas por defender ideales de patria o por enfrascarse en luchas redentoras de la humanidad, sino por permanecer encerradas en su hogar con un fardo agobiante de conflictos interiores, en lucha perenne consigo mismas, hasta que llega el estallido trágico y tienen que sucumbir. Pero el cataclismo es de proporciones descomunales: la vida toda se derrumba con ella. Al igual que Yerma y Doña Rosita la soltera, Mariana Pineda vive en espera y muere sin esperanza y sin consuelo, abandonada y sola».

Seis años después

En marzo de 1933, en el teatro Beatriz de Madrid, se estrenó una tragedia en tres actos y siete cuadros, en verso y prosa, de García Lorca, se trataba de *Bodas de Sangre*. La figura central es la Madre vengativa que no perdonará nunca a los asesinos de su marido y de su hijo.

El mismo día que se celebra la ceremonia nupcial, la novia se fuga con Leonardo, primo y primer novio de la novia. La madre es quien incita a su hijo —el novio y recién marido burlado— para que los persiga y se vengue. Todas las malas pasiones van a ponerse en juego para desembocar en ríos de sangre. Los protagonistas de la tragedia viven en un estado agónico; la Novia, en lucha entre la llamada del deber y la fuerza que la arrastra a la fuga.

Bodas de Sangre comienza con el canto a la hermosura viril por parte de la Madre: «Un hombre hermoso, con su flor en la boca»... El canto al hombre y la llamada al hombre se repite de un modo constante. Entre el coro de voces femeninas que acompañan la voz protagonista, surge la de la Criada: «¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!». Y vuelven los piropos, admiraciones y alabanzas: «Porque el novio es un palomo/ con todo el pecho de brasa», dice la Criada. Y la madre: «Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos...»

Otro de los temas candentes del teatro de Lorca es el de la libertad y la gratuidad, que el autor identifica con el Mal, pero éste no vamos a abordarlo, ya que nos llevaría más allá del objetivo estricto del presente trabajo que quiere fijarse, tan sólo, en los posibles significados de sus personajes femeninos.



En diciembre de 1934, en el teatro Español, se estrena *Yerma,* segunda de las tragedias lorquianas, que trata el tema de la esterilidad en la mujer. Todo el peso dramático está concentrado en la protagonista, Yerma, que ya en el primer cuadro aparece soñando con ser madre. Casada con Juan, él sólo se preocupa de su trabajo, mientras ella anhela ser madre y se consume viendo el embarazo de las otras. Yerma comunica su angustia al marido, mientras él no entiende nada y continúa impertérrito. Reza oraciones, acude de romería para pedir hijos al Santo y se abraza a su Juan como su última esperanza: «Te busco a tí sin encontrarte. ¿Dónde has de estar? Es tu amor y tu amparo lo que busco como si buscara la luna».

Yerma es aconsejada para que deje a su marido y vaya en busca de otro hombre, pero no es capaz. Así, con su obsesión a cuestas, se va volviendo loca, hasta que llega el final trágico, en el que cuando Juan se acerca a ella en actitud conciliadora y la abraza, ella se resiste, caen al suelo, y ella le ahoga apretándole el cuello, mientras grita: «¡He matado a mi hijo!».

En esta tragedia de la infecundidad, de la esterilidad, todos los comentaristas de García Lorca han visto un eco de Narciso, otro de los temas que para el poeta andaluz tiene gran atractivo: la completa actitud de contemplación de sí mismo. Yerma padece la soledad, envuelta en su inútil sueño de maternidad, y en su ansia desmedida de hombre, temas que en esta historia se confunden.

«Yerma es un poema musical —escribe M.ª Teresa Babín—, creado poéticamente para expresar la sequedad que atormenta al ser ensimismado, incapacitado para sustraerse al misterio de su propia imagen. Yerma es Narciso en la contemplación de su belleza inédita, buscando en el reflejo de la imagen la semejanza y la eternidad.»

Sentirse al margen

En su empeño de ir más allá en la búsqueda de los significados de los personajes femeninos lorquianos. Umbral señala al referirse a Yerma que «lo que define y condiciona a esta mujer no es la esterilidad, sino su condición de criatura al margen». Para él Yerma es la líbido frustrada, como es frustrada la líbido de los invertidos de ambos sexos o la líbido insaciable, y en este punto ve la identificación que existe entre el personaje y su creador.

«Yerma es —dice entonces—, ante todo, eso, conflicto sexual, y la modalidad que ese conflicto adopte resulta secundaria: esterilidad, frigidez, inversión... Lorca ha escrito una vez más la tragedia de la líbido frustrada, tema casi único y excluyente en toda su obra. El tema la afecta de modo muy directo».

«Yerma es el ser al margen de la naturaleza —dice también—; esos seres al margen que la propia naturaleza se complace ciegamente en crear. Todo en el cosmos vive dentro de unas leyes, de una economía (aunque esas leyes sean gratuitas), pero de pronto se produce el ser marginal, liminar, innecesario, gratuito, no ya en última instancia, como todos, sino en primera instancia. De pronto se produce Yerma.»

Este ser marginal, pasará primero por la angustiosa experiencia de la inadaptación y de la gratuidad, más tarde sufrirá la angustia de su libertad. Finalmente, el desarraigo producido por la gratuidad y la libertad le llevará hacia el mal.

«Angustia de la gratuidad, angustia de la libertad, angustia del mal —resumen Francisco Umbral—. Estas tres etapas sucesivas se cumplen rigurosamente en los tres actos de Yerma.»

Con *«La casa de Bernarda Alba»,* subtitulada, «drama de mujeres en los pueblos de España», se cierra la trilogía de las tragedias escritas por García Lorca. Esta última es finalizada en 1936, año en que muere su autor. Las tres tragedias tienen por protagonistas mujeres,

y las tres acaban en muertes: en *Bodas de sangre,* por causa de la Novia, los dos hombres se matan; Yerma, mata a su marido; la Adela de *Bernarda Alba,* se mata a sí misma. Si la mitificación del macho se manifiesta de una manera progresiva en la obra de García Lorca, en *La casa de Bernarda Alba,* toca techo con la figura de Pepe el Romano y todo el cotarro de mujeres, que enloquecidas por la ausencia de hombre, por él son capaces de matar y morir.

El poeta andaluz advierte en el comienzo de su drama que «estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico», y a continuación nos muestra un auténtico infierno de un mundo pequeño y cerrado, donde una maraña de mujeres se destrozan mutuamente. Por supuesto, tampoco falta en ellas la voracidad sexual que siempre Lorca las atribuye, ni el desprestigio de la hembra que contrasta, una vez, frente al canto a la libertad varonil. M.ª Teresa Babín nos recuerda que la triste virginidad infecunda es tema de procedencia lejana en la lírica de García Lorca: «Amparo, oyendo «el débil trino amarillo de un canario» y bordando el cañamazo; «la soltera en misa», rumiendo el rosario, estremecida de pasiones escondidas; la «mártir andaluza», «vida rota y fracasada», son las precursoras de Doña Rosita la soltera y las hijas de Bernarda Alba, en quienes se proyecta y se completa el tema de la virginidad marchita».

Bajo una mansa apariencia

En 1935, en el Teatro Principal Palace de Barcelona, se estrenó *Doña Rosita la Soltera* o *El lenguaje de las Flores,* que es la vida, mansa por fuera y requemada por dentro, de una señorita granadina. Según el propio García Lorca, se trata del «drama de la cursilería española, de la mojigatería española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida».

Vida vacua, en espera del amor que no llegará jamás a consumarse; así es la vida de Doña Rosita, que como las demás heroínas de Lorca, también vive en celo continuo, suspirando por el hombre.

«Doña Rosita es —escribe Francisco Umbral—, como todas las heroínas de Lorca, un puro anhelo de masculinidad. Un largo quejido sexual. El quejido, aquí, es delicado, y no dramático o pornográfico, como en otros personajes, pero estamos una vez más en el monotema de Lorca.»

En el resto de sus obras teatrales, los personajes femeninos de García Lorca, aparecen con las mismas características que comentamos: *La Zapatera prodigiosa, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, Así que pasen cinco años...*

Así que pasen cinco años, obra inédita de García Lorca de la que sólo se ha publicado una escena titulada *Romance del Maniquí,* fue representada por primera vez en París en el año 1937. El protagonista es un Joven que se encuentra con el Maniquí que luce las galas de su novia, quien se ha fugado con otro en vísperas de la boda.

El Maniquí sufre su propia sed virginal frustrada, y las prendas que ya no cubrirán un cuerpo de mujer «serán para el mar, el aire, la luna, los juncos, la ría y las arañas».

El Maniquí se irrita y se rebela contra el novio que volvió cuando pasaron cinco años, y ya era demasiado tarde para sus ansias de calor, de vida: «Pudiste ser para mí/ Potro de plomo y espuma/ El aire roto en el freno/ Y el mar atado en la grupa./ Pudiste ser un relincho/ Y eres dormida laguna/ Con hojas secas y musgos/ Donde este traje se pudra».

Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín, es una farsa violenta, fue estrenada en Madrid en junio de 1931, con el subtítulo de «aleluya erótica». En esta obra, también

es la fuerte pasión de Belisa la que domina. Es el conflicto de la casada por interés, pero que su fuero interno llama a otro. En la primera escena, Belisa aparece tocando el piano y cantando una letra que pide amor: «Amor, amor./ Entre mis muslos cerrados/ nada como un pez el sol».

Todas, todas las criaturas femeninas creadas por Lorca, son mujeres en perpetuo celo. «La mujer vive —dice Babín—, en esa perenne angustia de llegar, de realizar sueños y anhelos, de completarse, de ser... García Lorca la convierte en el ser receptivo de las más entrañables pasiones: la vemos quemándose por dentro buscando el calor del hombre, confinada y deshecha en su circunstancia vital».

«El concepto "mujer" —dice también—, dentro de la compleja realidad del mundo poético creado por Lorca, no es fácil de aislarse. No es tema ni elemento circunstancial, es mucho más que eso. Mujer, la mujer con un sentido total, cósmico, impulso, tierra, aliento telúrico, rige despojada de atributos fáciles. Es la luna y es la Tierra, es la tentación y la Muerte, es la belleza y la tempestad. Está sentida y pensada por el poeta como se siente y se piensa la sangre, la respiración, el instinto, las entreñas, las raíces...»

Hacia una nueva mujer

Es Kierkegaard quien dice: «La angustia no es, en modo alguno, un signo de imperfección, ésta reside en otra cosa: en que la mujer, buscando en la angustia de escapar de sí misma, se refugia en otro ser humano, en el varón». García Lorca, conociendo o no esta tesis, la comparte del todo, haciendo de una y otra —mujer y angustia, angustia y mujer— un círculo vicioso que siempre acaba fatal.

Unos quince años después que las desgarradas heroínas lorquianas irrumpieran en los escenarios, al final de la década de los cuarenta, sale a la luz la obra de Simone de Beauvoir, «*El segundo sexo*»; serio y hondo análisis sobre la mujer, que va a intentar poner en tela de juicio todo lo habido y por haber acerca de esa mitad de la humanidad que tanto ha dado que hablar. En la *Introducción* del primer tomo, titulados *Los hebos y los Mitos*, la autora escribe: «El drama de la mujer es ese conflicto entre la reivindicación fundamental de todo sujeto, que se plantea siempre como lo esencial, y las exigencias de una situación que la constituye como inesencial. ¿Cómo puede cumplirse un ser humano en la condición femenina? ¿Qué caminos le están abiertos? ¿Cuáles conducen a callejones sin salida? ¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia? ¿Qué circunstancias limitan la libertad de la mujer? ¿Pueden ellas superarlas? Estas son las cuestiones fundamentales que quisiéramos aclarar».

A pesar de sus treinta y siete años cumplidos. *El segundo sexo* es un libro actual, ya que continúa vigente como punto de referencia para muchas mujeres. La Beauvoir, al igual que García Lorca y que tantos otros que a lo largo de la historia han tenido ojos en la cara, ve la sumisión en que la mujer ha vivido durante siglos, y su supeditación al varón, y la influencia que las religiones han tenido en este tipo de planteamiento. Pero la escritora francesa se diferencia en que, ante el panorama que observa, se pone a reflexionar para dar con salidas que saquen a la mujer de esa sitaución. «Si su función de hembra no basta para definir a la mujer —escribe—, si nos negamos también a explicarla por el «eterno femenino», y si admitimos, sin embargo, aunque sea a título provisorio, que hay mujeres sobre la tierra, tenemos que formularnos esta pregunta: ¿Qué es una mujer?»

La Beauvoir, con sus reflexiones, intenta dar respiro, oxigenar, todo un panorama, que considera, tiene mucho de asfixiante. Las mujeres creadas por García Lorca, por el contrario, se ahogan y nos ahogan.

La autora de *El segundo sexo,* como el poeta andaluz, ve que existe la narcisista, la enamorada, la mística, la mujer-hembra, la madre insaciable... sabe ver también todo lo malo que *lleva consigo el «vivir encerrada con un solo juguete»* (única obsesión del hijo, o del macho, o de ella misma), y entonces, pone a esas mujeres en vías de ensanchar sus estrechos horizontes. Al referirse a la narcisista dice: «Se ocupa en algo, pero no hace nada, y a través de sus funciones de esposa, madre o dueña de casa, no es reconocida en su singularidad. La verdad del hombre se encuentra en las cosas que construye, en los bosques que desmonta, en los enfermos que cura. Pero, como la mujer no se puede cumplir a través de proyectos y finalidades, se esforzará en captarse en la inmanencia de su persona».

En la narcisista observa también que «se mira demasiado para ver nada. No comprende de los demás sino lo que reconoce en ellos, y le es extraño cuanto no puede asimilar a su caso o a su historia».

«La narcisista sufre un fracaso radical —concluye—. No puede captarse como totalidad, plenitud, y no puede mantener la ilusión de ser en-sí, para-sí. Su soledad, como la de todo ser humano, es experimentada como contingencia y desamparo. Y por eso —a menos de una conversión— es condenada a hundirse sin descanso en la multitud, en el mundo, en los otros. Sería un grueso error creer que al elegirse como fin supremo escapa de su dependencia, puesto que, por el contrario, sólo se destina a la más estrecha esclavitud».

Salir de uno mismo

Byron dijo que el amor no es en la vida del hombre más que una ocupación, mientras que en la mujer es su vida misma. De acuerdo con el romántico inglés, Simone de Beauvoir dice que para el hombre «la mujer amada no es más que un valor entre otros valores, al que quieren integrar a su existencia para no consumir en ella su existencia entera. Para la mujer, en cambio, el amor es una total sumisión al servicio de su dueño». Seguidamente nos explica cómo ese «amor absoluto» desemboca en el fracaso, en la derrota, derrota de la que cabe salir: «El fracaso del amor absoluto —dice—, sólo es una prueba fecunda si la mujer es capaz de recuperarse. Separada de Abelardo, Eloísa no fue un despojo, porque dirigía una abadía y se construyó una existencia autónoma».

«El amor auténtico —escribe entonces Beauvoir—, debería ser fundado sobre el reconocimiento recíproco de dos libertades. Cada uno de los amantes se probaría entonces como sí mismo y como el otro, y ninguno abdicaría su trascendencia, ninguno se mutilaría. Juntos, ambos descubrirían en el mundo valores y fines. Para uno y otro el amor sería la revelación de sí mismo por el don de sí, y enriquecimiento del universo.»

La autora de *El Segundo Sexo* nos recuerda cómo el amor le ha sido asignado a la mujer como su propia vocación: «si las circunstancias le impiden el amor humano, si es engañada o exigente, elegirá adorar la divinidad en Dios mismo». Surge así la mística. «En el amor divino la mujer busca —escribe Beauvoir—, ante todo, lo que la enamorada le pide al amor del hombre: la apoteosis de su narcisismo. Esa mirada soberana, atenta y amorosamente fijada sobre ella, es una milagrosa fortuna».

Federico García Lorca se sentía fuertemente atraído por las místicas Vírgenes de su tierra andaluza: la Dolorosa, la Soledad..., imágenes de mujer transpuesta, inundada de lágrimas, atravesada por espadas de dolor. En más de una ocasión, también comunicó el interés que tenía por escribir sobre Santa Teresa de Jesús. Simone de Beauvoir, reflexiva y cartesiana, en principio desconfía de la mística, aunque, concretamente por la Santa de Avila, muestra un gran respeto: «Santa Teresa busca unirse con Dios y vive esa unión en su cuerpo. No es

esclava de sus nervios y de sus hormonas: hay que admirar en ella, más bien, la intensidad de una fe que penetra hasta lo más íntimo de su carne».

Beauvoir concluye el capítulo de la Mística diciendo: «El fervor místico, como el amor y el narcisismo mismo, pueden ser integrados a vidas activas e independientes. Pero, en sí, esos esfuerzos de salvación individual sólo podrían conducir a fracasos. O la mujer entra en relación con un irreal: su doble, o Dios; o crea una relación irreal con un ser real. En todo caso, no tiene poder sobre el mundo; no se evade de su subjetividad, y su libertad permanece chasqueada. Sólo hay una manera de realizarla auténticamente, y es proyectarla sobre la sociedad humana por medio de una acción positiva».

Sin autonomía y con soledad

A finales de los años cuarenta, Beauvoir ya apunta, cómo la evolución económica de la condición femenina lleva camino de transformar la vida de las parejas, y más concretamente, la institución matrimonial, que gradualmente va a pasar a ser una unión libremente consentida por dos individualidades autónomas: «la tutela masculina —dice—, está en camino de desaparecer». Pero tampoco es tan optimista como para no ver que el pasado se perpetúa de muchas formas. También ve claro que «la Reina en su celda», como llama a la esposa, madre y dueña de la casa, no se siente feliz. Y de la pareja tradicional opina que «es una comunidad cuyos miembros han perdido su autonomía, sin liberarse de su soledad; se hallan asimilados estáticamente el uno al otro, en vez de mantener el uno con el otro una relación dinámica y viva».

Finalmente, un tema capital al hablar de la mujer, es la Madre. En la maternidad la mujer realiza integralmente su destino fisiológico; ésa es su vocación «natural», puesto que todo su organismo se halla orientado hacia la perpetuación de la especie. «Pero la sociedad humana —dice Beauvoir—, no se encuentra abandonada nunca a la naturaleza».

La autora de *El Segundo Sexo* reconoce todas las glorias y las gracias de la maternidad, pero advierte de los peligros de la mistificación que muchas veces se ha hecho de la misma, llegando a proclamar que toda madre es ejemplar. «Porque la devoción maternal —escribe—, puede ser vivida dentro de una perfecta autenticidad, pero, de hecho, se trata de un caso raro. Por lo general, la maternidad es un extraño compromiso de narcisismo, altruismo, sueños, sinceridad, mala fe, devoción y cinismo».

Muchas son las madres que intentan compensar a través del hijo todas sus frustraciones. Existen madres francamente sádicas, y caprichosas que tratan al hijo como un juguete, y tirana, y masoquista «mater dolorosa»... «La maternidad no basta para colmar a una mujer», dice Beauvoir. Cree que es un engaño «pensar que el hijo traerá una plenitud, una calidad y un valor que no se ha sabido crear personalmente; el hijo sólo aporta felicidad a la mujer capaz de querer desinteresadamente la dicha de otro».

Como García Lorca, Beauvoir ve que limitar el mundo de las mujeres al papel de virgen madre y dueña del hogar, aparte de implicar una gran pobreza social, trae consigo muy malas consecuencias. Pero mientras el poeta andaluz ahoga a la mujer sin dejarla levantar cabeza, la escritora francesa la ayuda a respirar, animándola a salir del callejón sin salida.

Isabel de Armas

Nota sobre una fijación infantil de Lorca: los muslos

Todos los poetas del mundo han cantado alguna vez la maravilla del cuerpo humano. Los senos, el cuello, la cintura, las manos, la boca, el cabello, la cadera, son algunas de las partes del cuerpo que los poetas han llevado a sus versos para elogiarlos, con toda clase de metáforas, siguiendo una vieja tradición en la que son hitos importantes la poesía arábigo-andaluza y la lírica del Siglo de Oro.

En su gran libro *Sombra del Paraíso*, Vicente Aleixandre ha cantado el cuerpo desnudo en poemas tan hermosos como «Desnudo» y «A una muchacha desnuda». En el primero de esos poemas, el poeta canta el cuello, la mejilla, los senos, los pies, el talle, la boca. El cuerpo desnudo, como prodigio de belleza, es el protagonista de *Sombra del paraíso*. Sin embargo, el tono exaltado con que Aleixandre canta el cuerpo de la amada —en poemas como «Plenitud del amor»— desaparece en otro de sus libros, *En un vasto dominio,* donde también canta a la materia humana del cuerpo, pero ya no exaltadamente sino con cierto distanciamiento analítico, pues ahora se trata mas bien de describir con detalle cada órgano y su función [1]. Y así, en la primera parte del libro titulada «Primera incorporación», hay poemas sobre el vientre, el brazo, el pie, la pierna, el sexo, la cabeza, el ojo, la oreja, la boca, etc. En el poema final de la serie, titulado «Estar del cuerpo», el poeta expresa así su admiración por el prodigio del cuerpo: «Pero quien toca (el cuerpo) sabe/ que toca un cielo...», lo que nos recuerda otra famosa frase de otro poeta (¿Whitman?): «Es tocar el cielo la piel del ser que amamos».

En la poesía de Aleixandre son el seno y la boca los elementos más veces cantados, aunque no falten los poemas al pie («El pie en la arena», de *Sombra del paraíso,* que parece revelar cierto fetichismo) y al cabello femenino («Cabellera negra», «Cabeza en el recuerdo»). En la admiración del cuerpo humano, cada poeta tiene su parcela preferida, que es la más veces evocada en sus poemas. Esa preferencia, que puede incluso terminar en fetichismo, ¿no podría ser acaso resultado de una fijación infantil, del descubrimiento, en la infancia, del escorzo desnudo del cuerpo que por azar el niño descubre asombrado y que no olvidará jamás, quedando grabado siempre en su memoria erótica? Releyendo una y otra vez la poesía de Lorca, siempre he pensado que la frecuencia con que habla en ella de los muslos, tanto de los masculinos como de los femeninos, puede ser resultado de una de esas fijaciones infantiles que los psicoanalistas y los erotómanos conocen sin duda. ¿Contemplaría Federico, siendo niño en la vega granadina, unos muslos desnudos que le sorprendieron y se quedaron grabados en su memoria? ¿O quizá fueron sus propios muslos demasiado juntos, causa de lo que él llama en una ocasión, «sus torpes andares»? [2] En un poema de *Poe-*

[1] *Hasta el punto de que el poeta me pidió que le buscara un manual de historia natural para que le ayudara a la descripción de miembros del cuerpo.*
[2] *En el poema «Madrid de verano», al que luego he de referirme.*

ta en Nueva York, «Infancia y muerte», publicado por primera vez por Rafael Martínez Nadal en el primer volumen de sus *Autógrafos* de Lorca, el poeta, evocando su infancia, nos dice:

Niño vencido en el colegio y en el vals de la rosa herida,
asombrado con el alba oscura del vello sobre los muslos...

Por otra parte conocemos muy bien otra fijación infantil, que el propio Federico recuerda en sus comentarios al *Romancero gitano*.[3] Es la del personaje del Amargo, al que evoca como «una fuerza andaluza, centauro de muerte y de odio», recordando la primera vez que oyó su nombre: «Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros, se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos, una voz le llamó: ¡Amargo, ven! Desde entonces, el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera, ángel de la muerte y la desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética. Ahora ya no sé si la vi o se me apareció, si me lo imaginé o ha estado a punto de ahogarme con sus manos...» Todo lector de Lorca sabe que el Amargo sale varias veces en su poesía. Primero en el «Diálogo del Amargo», al final del *Poema del Cante Jondo*, después en el *Romancero gitano* —es el protagonista del romance «El emplazado»—, finalmente en su tragedia *Bodas de sangre*, «en que se llora también, no sé por qué, a esta figura enigmática»[4].

La primera vez que encontramos la palabra muslos en la poesía lorquiana es en el poema «Elegía», fechado en Granada en diciembre de 1918, y perteneciente al *Libro de poemas*. Con algún eco de Salvador Rueda, a quien Lorca leyó muy pronto, esta «Elegía» es un canto a la mujer andaluza, concretamente granadina, ávida de deseos, pero reprimidos todos ellos por la circunstancia provinciana y familiar. He aquí su comienzo:

Como un incensario lleno de deseos,
pasas en la tarde luminosa y clara
con la carne oscura de nardo marchito
y el sexo potente sobre tu mirada.

Pero la «mártir andaluza», como la llama en otro verso, no será fecundada ni amada:

Te marchitarás como la magnolia.
Nadie besará tus *muslos* de brasa.

Muslos de fuego que arden de deseos, pero que permanecen vírgenes, intocados.

Al mismo *Libro de poemas* pertenece «Madrigal de verano», fechado en Vega de Zujaira en agosto de 1920. Otro poema de elementos eróticos, dirigido a «Estrella la gitana», que entregó al poeta «tu sexo de azucena/ y el rumor de tus senos». El autor se extraña en el poema de que la ardiente gitana se entregará a un hombre triste, «de torpes andares»:

¿Cómo a mí te entregaste, luz morena?
¿Por qué me diste llenos
De amor tu sexo de azucena
y el rumor de tus senos?

¿No fue por mi figura entristecida?
(¡Oh mis torpes andares!)
¿Te dio lástima acaso de mi vida,
marchita de cantares?

[3] *Se publicaron por primera vez estos comentarios — que acompañaron a una conferencia de Lorca dada en Valladolid en 1926— en la «Revista de Occidente», núm. 77, agosto de 1969.*

[4] *Declaración del propio Lorca en sus «Comentarios al* Romancero gitano*». Revista de Occidente, n.° 77, agosto de 1969.*

> ¿Cómo no has preferido a mis lamentos
> los *muslos* sudorosos
> de un San Cristóbal campesino, lentos
> en el amor y hermosos?

Esos muslos hermosos de San Cristóbal campesino nos recuerdan los que canta Lorca en su «Oda a Walt Whitman»:

> Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman
> he dejado de ver tu barba llena de mariposas,
> ni tus hombros de pana gastados por la luna,
> ni tus *muslos* de Apolo virginal.

Por cierto que el erotismo que proyecta Lorca sobre San Cristóbal nos recuerda que en el romance «Preciosa y el aire», el viento que se convierte en sátiro persiguiendo a Preciosa, es llamado por el poeta San Cristóbal:

> San Cristóbal desnudo,
> lleno de lenguas celestes,
> mira a la niña tocando
> una dulce gaita ausente.

Los símbolos fálicos aparecen en el romance:

> El viento-hombrón la persigue
> con una espada caliente.

La sensualidad de su adolescencia en la vega granadina se refleja en no pocos versos del *Libro de poemas.* En el poema «Prólogo», fechado también en Vega de Zujaira, en julio de 1920, aparece una Margarita morena que le envía su amigo Satanás (una referencia un tanto burlona al diablo, en contraste con lo aburrido del cielo divino), «para que yo desgarre/ sus *muslos* limpios.../ sobre un fondo de viejos olivos». Todo el poema es un canto a la sensualidad y al paganismo y un reproche al Dios cristiano, con su cielo aburrido y su silencio ante el dolor del hombre.

En uno de los libros más bellos de la etapa inicial de Lorca, *Canciones,* que le publican en 1927 sus amigos Prados y Altolaguirre en la colección de la revista malagueña «Litoral», no faltan tampoco las menciones de los muslos, como en la estupenda canción «Lucía Martínez»:

> Lucía Martínez.
> Umbría de seda roja.
>
> Tus *muslos* como la tarde
> van de la luz a la sombra.
> Los azabaches recónditos
> oscurecen tus magnolias.

El movimiento de los muslos va paralelo al de la tarde con luz y sombra, y la metáfora del sexo oscuro —azabaches— contrasta con la blancura y el aroma de los muslos —magnolias—. Más tarde Lorca volvería a utilizar el azabache, por su color oscuro, como metáfora de la piel de Soledad Montoya, la protagonista del «Romance de la pena negra», a la que ha abandonado su amante. La *Pena negra* ennegrece su cuerpo y su ropa, y Soledad recuerda la blancura de sus muslos, ahora ennegrecidos por la pena:

> ¡Qué pena! Me estoy poniendo
> de azabache carne y ropa.
> ¡Ay mis camisas de hilo!
> ¡Ay mis *muslos* de amapola!

En otra bella canción, «Serenata» —incluida en *Amor de don Perlimplín*— el poeta evoca a la protagonista, Lolita (quizá la misma Lola que aparece en dos poemas del *Poema del cante jondo,* «Balcón» y «La Lola»), lavando su cuerpo «con agua salobre y nardos». En la última estrofa se destaca la blancura de los muslos de Lolita:

La noche de anís y plata
relumbra por los tejados.
Plata de arroyos y espejos.
Anís de tus *muslos* blancos. [5]

En contraste con los muslos blanquísimos de Lolita, encontramos en el *Poema del cante jondo* los «muslos de cobre» de la Petenera, en el poema «Muerte de la Petenera». La protagonista —personificación de un cante jondo— ha muerto en la «casa blanca» —estamos en un pueblo andaluz—, y el poeta describe la escena del velatorio, mientras en la calle caracolean los caballos de los cien jinetes muertos, enamorados de la Petenera:

Bajo los estremecidos
estrellas de los velones
su falda de moaré tiembla
entre sus *muslos* de cobre.

Pero es quizá en el *Romancero gitano* donde más veces aparecen mencionados los muslos. La primera vez es en «Reyerta». El realismo de la violenta lucha de los gitanos a caballo, en que relucen las navajas, contrasta con el plano irreal de los «ángeles negros» (los gitanos mismos ya muertos) con «grandes alas», que acuden a curar las heridas de los jinetes con «pañuelos y agua de nieve». La tarde trágica está personificada, doliente por la muerte de uno de ellos, Juan Antonio el de Montilla:

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes,
cae desmayada en los *muslos*
heridos de los jinetes.

No deja de ser significativo que Lorca, al designar la parte del cuerpo donde están situadas las heridas, escoja los muslos, y no otras zonas, como el pecho o el vientre. El fetichismo de los muslos vuelve a aparecer en una escena de gran sensualidad. La tarde personificada y caliente —loca de *higueras,* clara metáfora del sexo femenino— parece besar, en su desmayo erótico, los muslos de los jinetes.

En el romance quizá más famoso del libro, «La casada infiel», el único en el que no hay muerte, ni amenaza o presagio de muerte, romance de goce erótico feliz, no podían dejar de aparecer los muslos de la gitana enamorada. El gitano la desnuda rápidamente junto al río, y tras elogiar, acudiendo a ricas metáforas, la belleza y suavidad de su piel:

Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.

describe el poeta el acto del amor, contado por el protagonista:

Sus *muslos* se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.

[5] *El anís, que aparece no pocas veces en la poesía de Lorca, es siempre metáfora de blancura, por la flor blanca de la planta.*

La simbología sexual de los peces es ya conocida en la obra de Lorca. En el romance de «Thamar y Amnón», Amnón dice así a su hermana: «Thamar, en tus pechos altos/ hay dos peces que me llaman». [6] Sin embargo, el gitano de «La casada infiel» no parece poner pasión en el lance amoroso, sino goce puramente epidérmico. Lo que describe Lorca no es tanto el demorado acto amoroso como la movilidad de los cuerpos —los muslos de ella— y la rapidez con que el gitano quiere realizar al amor. Es sabido que este romance no era de los preferidos de Lorca, y que le molestaba que fuera el favorito de los recitadores. Le parecía, además, «el más primario, y el más halagador de sensualidades y lo menos andaluz» [7]. En contraste, uno de su favoritos —sin duda uno de los mejores era el «Romance de la pena negra» que ya cité antes, quizá el más desgarrado y dramático del libro. La protagonista, Soledad Montoya, es el símbolo de la Pena —con mayúscula— andaluza, «raíz del pueblo andaluz» y del cante jondo.

En fuerte contraste con ese «Romance de la pena negra», aparece otro nada dramático sino más bien divertido y lúdico: el romance de «San Miguel» en que el heroico arcángel es retratado por el poeta como una doncella, con «las enaguas cuajadas/ de espejito y entredoses», y como un «efebo de tres mil noches», que «lleno de encajes/ en la alcoba de su torre/ enseña sus bellos *muslos/* ceñidos por los faroles». [8] La insistencia en la hermosura de los muslos —San Cristóbal, San Miguel, Walt Whitman— parece apoyar la tesis, quizá atrevida, del fetichismo del poeta al que antes he aludido.

Hay que recordar otro de los más bellos y desolados romances del libro: «Muerto de amor», también el más misterioso de todos. Nada sabemos de ese gitano que antes de morir pide a su madre que ponga telegramas azules para que se enteren los señores. Ni su nombre ni su figura. Sólo que murió por amor. En el entierro, las mujeres lloran: «Tristes mujeres del valle/ bajaban su sangre de hombre/ tranquila de flor cortada/ y amarga de *muslo* joven./ Varias mujeres del río/ lloraban al pie del monte». El muslo es escogido aquí como símbolo del cuerpo herido sin duda por una frustración amorosa.

Pero si el muslo suele tener en la poesía de Lorca una connotación sexual, hay un caso en que está en relación con la muerte. Es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, la patética elegía a su gran amigo el torero sevillano, muerto por un toro en la plaza de Manzanares el 11 de agosto de 1934. En la primera parte del poema, «La cogida y la muerte», al evocar el poeta la lucha terrible del torero entre la vida y la muerte —la paloma y el leopardo— escribe Federico: «y un *muslo* con un asta desolada».

El cuerno —asta— homicida es personificada por el poeta, y se siente desolado por la muerte del torero.

También aparecen los muslos en el poema «Danza de la muerte», de *Poeta en Nueva York*. El mascarón baila «entre columnas de sangre y de números/ entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados», acompañado de «los borrachos de plata,/ los hombres fríos/ los que crecen en el cruce de los *muslos* y llamas duras». La simbología sexual reaparece de nuevo, mezclada con un fuerte ataque al capitalismo, a «los borrachos de plata».

En el *Diván del Tamarit*, otro de los libros póstumos de Lorca, comenzado a escribir en 1913 y terminado en 1935, se citan una sola vez los muslos, en la «Gacela del mercado matu-

[6] *Más rotunda resalta esta simbología en la canción de Belisa, de* Amor de don Perlimplín: *«Amor, amor./ Entre mis* muslos *cerrados/ nada como un pez el sol».*

[7] *Ver Federico García Lorca: «Comentarios al* Romancero gitano»*, en «Revista de Occidente», n.º 77, agosto de 1969.*

[8] *Cuando fue por primera vez, hace ya años, a la ermita de San Miguel, cercana al Albaycín, me asombró comprobar la semejanza entre la imagen del arcángel que guardaba la ermita y el retrato poético que Federico dibujó en su romance.*

tino». El poema termina, a modo de estribillo, con estos versos: «Por el arco de Elvira/ voy a verte pasar,/ para sentir tus muslos/ y ponerme a llorar». Versos finales que revelan de nuevo la frustración sexual que reaparece una y otra vez en toda la poesía de Lorca.

Para terminar esta nota sobre los muslos en la poesía lorquiana quiero recordar uno de los *Sonetos del amor oscuro*, el titulado «Soneto de la guirnalda de rosa»[9]. El tema es, como en todos ellos, el amor apasionado y desesperado, mezcla —como evocó Aleixandre en su semblanza del poeta— de felicidad y de tormento. Y como en todos ellos también, el poeta se dirige a su amante, clamando a veces por su amor, confesando otras su frustración, sus celos, su herida amorosa. En el «Soneto de la guirnalda de rosas», el poeta escribe a su amor:

Goza el fresco paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados,
bebe en *muslo* de miel sangre vertida.

pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor, alma mordida,
el tiempo nos encuentre destrozados...

Pocas veces el genio de Lorca ha encontrado palabras tan hermosas para expresar su pasión, como las de este prodigioso soneto, que está esperando, como el resto de la serie, una responsable y necesaria edición crítica.

José Luis Cano

[9] *Transcribo los versos que me interesan de la edición pirata granadina de 1983, pequeña joya sin nombre de autor ni de editor.*

El gitano y el negro en la poesía de García Lorca

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal.

Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros, en un mundo contrario; esclavo de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas.

F.G.L.

El motivo libertad-represión va asociado, en los versos de Lorca, con el gitano, personaje que encarna una serie de creencias y valores culturales típicos de la «mentalidad primitiva». Por «primitiva» entendemos las distintas formas de relaciones analógicas por las que se unifica lo material y lo espiritual, lo racional e irracional, lo lógico y lo prelógico. Este pensamiento «primitivo» o «arcaico», es eminentemente poético por su capacidad para dotar a los objetos inanimados de emoción, recreando el fondo oculto, misterioso e irracional del ser humano. El símbolo es uno de los recursos poéticos que sirve para fusionar las experiencias afectivas con los objetos, contraponiendo el orden precientífico o analógico del «primitivo» (el gitano) al enajenante mundo de la racionalidad occidental. El interés de García Lorca por lo gitano no emana sólo de la atracción hacia ese fondo primitivo o premítico, sino que tiene un fondo de solidaridad con una minoría sistemáticamente marginada. En los versos de Lorca se plasma estéticamente la concepción de la vida de este sector social desde un punto de vista existencial y social.

Una de las formas que adopta la percepción en el pueblo primitivo consiste en conferir propiedades místicas a los objetos, mística que no hay que confundir con el «animismo» («alma de los objetos»), ya que las propiedades místicas de los objetos y los seres forman parte integrante de la representación que el primitivo tiene de la realidad y que forma un todo inseparable [1]. La lógica del primitivo parte de un conocimiento perceptual y emocional, no basado en propiedades abstractas o intelectuales. Esta mentalidad se caracteriza, según Lévy-Bruhl [2], por ser mística en el contenido, sintética (sin análisis previos) y prelógica en su relación con los objetos. Lo lógico y lo mágico conviven, pues, en el primitivo, mientras que en el «civilizado» se distinguen las ideas de las imágenes, según la ley de contradicción. Pero incluso en el civilizado lo lógico, a veces, deja paso a lo mágico. Piénsese en el ingeniero que se persigna al inaugurar el puente que acaba de construir, o la inquietud que se experimenta al entrar en un recinto oscuro.

Racialmente el gitano y el payo tienen las mismas características biológicas (el racismo, como se sabe, tiene una causa económica), pero en el gitano el miedo, a causa de la sistemática represión y persecución que ha sufrido por siglos, le ha hecho desarrollar una especial percepción del mundo que, a veces, se confunde con la superstición. Más que ignorancia (otra forma de represión) podría hablarse de mecanismos sicológicos de autodefensa. La superstición se nutre de pensamientos, frustraciones y miedos (localizados en el consciente o inconsciente) que no son aceptados por el «yo lógico» o «cotidiano» y, que, por lo tanto,

[1] *Para una discusión del misticismo en la mentalidad primitiva puede consultarse Paulo Carvalho-Neto,* Concepto de Folklore. *Montevideo: Livraria Monteiro Lobato, 1955.*

[2] *Véase sobre este punto* Las funciones mentales en las sociedades inferiores, *Buenos Aires: Editorial Lauro, 1947, tr. de G.A. Weinberg.*

nunca llegan a hacerse plenamente conscientes. En virtud de este mecanismo de carácter proyectivo, las amenazas ocultas se externalizan o desplazan al mundo exterior, en vez de ser explicadas interiormente por la lógica [3].

El componente social en la obra del escritor granadino es inseparable del enorme esfuerzo que supone por parte del poeta la valoración de lo popular en el gitano. Lo popular (no populismo o pintoresquismo) como una interpretación estilística del folklore gitano, entendiendo por folklore con Carvalho-Neto, el acto, «anónimo y no institucionalizado, antiguo, funcional y prelógico». [4]

Desde el punto de vista de la tradición folklórica literaria habría que apuntar que esta corriente recibe un gran impulso en el Romanticismo, especialmente con la teoría alemana de la «Volktheorie», tesis que defiende la prioridad del pueblo como agente emisor, transmisor y receptor de la cultura. En el siglo XIX, el folklore andaluz (gitano) tiene un recreación literaria basada en el pintoresquismo, corriente que podría remontarse hasta el propio Cervantes. Bajo la influencia del primer gitanólogo importante, George Borrow *(The Zincali*, 1841; *The Bible in Spain*, 1843) se desarrolla en el siglo XIX un costumbrismo gitano basado en las características étnicas y lingüísticas del gitano. En Francia este movimiento contaría con nombres como T. Gautier, P. Mérimée, A. Dumas, Adolphe Desbarrolles, etc. El gitano, en las obras de estos autores, es un estereotipo que simboliza la belleza, la sensualidad, la marginación, la diversión, la libertad, etc. Su función literaria es puramente decorativa. En el siglo XIX, y por lo que respecta a España, habría que destacar a Zorrilla, autor a quien Lorca dedicó su primer libro en prosa. A la exaltación del espíritu y de la raza, notas típicas del Romanticismo, se une el nuevo espíritu de la intimidad lírica de Bécquer, autor cuyos escritos suponen una aportación fundamental en esa especial atracción por lo arcaizante como factor desajenante. Por lo que se refiere al propio Lorca sabemos que en él se aunaban el interés por la canción cultivada por escritores españoles (Gil Vicente, Lope, Góngora, San Juan de la Cruz) con la fascinación ejercida por la poesía tradicional. En la tradición oral y anónima, donde el pueblo refleja su más telúrica expresión, encuentra Lorca la materia prima de su poesía popular. Y, como autor culto, recrea, partiendo del poder primitivo del lenguaje, ese sentimiento que se hunde en un pasado remoto, así como en el inconsciente colectivo. Ese inconsciente colectivo jungiano que constituye, a su vez, el espíritu primitivo y olvidado que se expresa en imágenes y mitos. La transposición literaria del motivo popular se basa en el conocimiento culto y directo que Lorca tiene de esta cultura oral (canciones, proverbios, expresiones populares, nanas, etc.). [5] Como sabemos, esta cul-

[3] *«There are two differences bewteen me and the supertitious person: first, he projects the motive to the outside, while I look for it in myself; second, he explains the accident by an event which I trave to a thought. What he considers hidden corresponds to the unconscious on me, and the compulsion not to let chance pass a chance, but to explain it as commond to both of us». «Determinism Chace - And Supertitious Beliefs» en* The Basic Writing of Sigmud Freud, *New York: Random House, 1938, p. 168.*

[4] *«El folklore, una rama de la antropología, es el estudio científico de los actos culturales de cualquier pueblo. Estos actos se caracterizan, principalmente, por ser anónimos y no institucionalizados, y eventualmente por ser antiguos, funcionales y prelógicos», Introducción al* Concepto de Folklore, *ob. cit. La traducción es nuestra.*

[5] *Lorca ha declarado en varias ocasiones su respeto por la cultura popular española: «se debe tomar del pueblo sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente, por educación» (OC. II, 1016): «Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado por la forma del romance, porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad (OC. I, 114-115). Todas las citas de Lorca, tanto en el cuerpo del trabajo como en las notas, están tomadas de las* Obras Completas, *Madrid: Aguilar, 1977. Sobre el temprano contacto con la cultura flamenca, nos informa el poeta:*

«estoy aprendiendo a tocar la guitarra. Me parece que lo flamenco es una de las creaciones más gigantescas del pueblo español. Acompaño ya fandangos, peteneras y er cante de los gitanos: *tarantas, bulerías y romeras. Todas las tardes vienen a enseñarme* el Lombardo *(un gitano maravilloso) y* Frasquito er de la Fuente *(otro gitano espléndido). Ambos tocan y cantan de una manera genial, llegando hasta lo más hondo del sentimiento popular» (OC. II, 1182).*

tura oral tuvo uno de los mejores momentos de esplendor en el «Concurso de cante jondo» celebrado en Granada en junio de 1922 y cuyos impulsores fueron Lorca y Falla. Las interferencias entre la elaboración culta, individualista y popular (es decir, perteneciente a la colectividad) son muchas y complejas.

Lorca, como la mayoría de los poetas de la «Generación de 1927», hereda de los franceses (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Breton) un enfoque culto de la poesía, enfoque representado en España por Góngora. El poeta cordobés, al que Lorca dedicó uno de sus más importantes trabajos teóricos, le suministra el instrumento (metáfora) capaz de poner en contacto, por sustitución, semejanza o interacción, el plano real con ese nivel irracional, asociado con el mundo «primitivo» del gitano. Esto explica que en la poesía lorquiana de tema popular andaluz (gitano) aparezca, a veces, la nota surrealista. Surrealismo intrinsecamente unido a la expresión metafórica del hablar andaluz. Así, pues, la capacidad del gitano («primitivo») para entrar en contacto analógico (afectivo) con la naturaleza, encuentra en la retórica vanguardista su expresión más adecuada. Lo vanguardista y lo popular coinciden como expresión libre y profunda del sentimiento del gitano.

El tratamiento del tema gitano, especialmente en los poemas lorquianos en los que domina lo anecdótico, dio lugar a una corriente «gitanista», o populista, que por venir de Andalucía, la región con más personalidad cultural de España, tuvo una proyección «folklorista» contra la que se defendió Lorca en su conocida carta a Guillén. [6] Este «gitanismo», ajeno a la intención del autor, no hay que confundirlo, como algún crítico ha hecho, con los valores intrínsecos de la obra. [7]

La cultura gitana es fundamentalmente oral. Como pueblo que no conoció la escritura, su manera de transmitir sus inquietudes e intuiciones vitales fue a través de la palabra. Lo flamenco constituye, pues, su máxima aportación cultural, aportación que le ha sido negada por un sector de la crítica. [8] La cuestión que habría que plantearse es: ¿Habría flamenco si el gitano hubiese sido completamente asimilado? Lorca, por su parte, se refiere a la capacidad de transformación creadora del gitano. «He hablado de "la voz de su buena sangre" porque lo primero que se necesita para el canto y el toque es esa capacidad de transformación y depuración de melodía y ritmo que posee el andaluz, especialmente el gitano. Una sagacidad para eliminar lo nuevo y accesorio, para que resalte lo esencial...» (OC, I, 1029). Lo flamenco es, pues, la expresión oral y anónima del sufrimiento de esta minoría que tiene como destinatario al pueblo. La cultura gitana nace de la encrucijada de culturas orientales y occidentales y se nutre del trasfondo sincrético de la música bizantina, hindú, griega, hebrea, morisca, persa, etc. El gitano transmite y decanta esta larga y rica tradición en el flamenco, término que, según Molina y Mairena, se aplica a los gitanos andaluces a partir de

[6] *«Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además, el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de* poeta salvaje *que tú sabes bien no soy». (OC, II, 1232).*

[7] *Antonio Burgos en* Andalucía, ¿tercer mundo? *(Madrid: Editorial 29, 1971) cree, equivocadamente según nuestra opinión, que el lorquismo gitano, su flamenquismo superficial, tuvo una nefasta influencia: «En una lectura desapasionada de su prosa y en ciertas calas de sus romances, se ve que el mundo flamenco o gitano; que el mundo del cante, en suma, de Federico García Lorca no es nada más que una concatenación de personales alusiones estéticas que después se han hecho tópico aderezado a base de duendes y otras zarandajas» (164).*

[8] *Walter Starkie en* Casta Gitana *(traducción de* In Sara's Tent, *Barcelona: Janés, 1956) cuestiona las dotes de creatividad del gitano: «Se ha demostrado que los gitanos no son músicos creadores: han sido siempre imitadores natos, así como los más halagadores de la tierra, y poseen el genio de parodiar lo que oyen» (74). Andrés Soria comparte la opinión de Starkie: «Artísticamente los gitanos —y nos referimos siempre a los afincados en tierras del Sur - no han creado nada... Los gitanos si hacen algo es transformar lo ajeno». El gitanismo de Federico García Lorca,* Insula, *45, 1949, p. 8.*

1836.[9] Al cante andaluz gitano que recoge y refunde esta serie de elementos orientales y occidentales se le denomina «jondo», y al fondo primitivo de este cante se refiere Lorca en estos términos: «Viene de razas lejanas, atravesando el cementerio de los años y las frondas de los vientos marchitos. Viene del primer llanto y el primer beso» (OC, I, 1012). Hondo, pues, por expresar el desgarrado sentir, la emoción sencilla y la cosmovisión del hombre en la tierra.[10] Este cante jondo revela el carácter primitivo, ilógico y telúrico del gitano, rasgos que Lorca asociaría también con la «cultura de la sangre» y el «duende» (OC, I, 1098).

Desde el punto de vista del intérprete de lo jondo la poesía de Lorca constituye, como en el cantaor, una constante lucha por encontrar un tono auténtico, libre y original mediante la armonía entre la emoción y el control exigido por el verso.

Lo flamenco es, pues, el testimonio individualizado de la sicología de un pueblo, de sus terrores ancestrales, de sus frustraciones y de sus esperanzas. Y lo flamenco también como ceremonia religiosa, es decir rito que se realiza, como dice Lorca, desde un «presente exacto»,[11] y que se inscribe en el pasado, en el tiempo transhistórico, o sagrado. Dialécticamente el «yo» del intérprete se convierte en el portavoz de la comunidad a través de una relación que parte del mundo fenoménico para elevarse al plano transcendental. De aquí la importancia que lo sensual tiene, como veremos, en el mundo del gitano.

El gitano en los versos de Lorca

García Lorca es el primer autor que ha tratado el tema del gitano con sensibilidad estética y social.[12] Toda la literatura española y extranjera hasta Lorca ha venido falseando la figura de este personaje andaluz. En la literatura de la Edad de Oro, quizá con la excepción de Jerónimo de Alcalá, los escritores destacan el exotismo físico y espiritual del gitano. Dentro del género picaresco el gitano se confunde, en sus acciones y lengua, con el pícaro, en las obras de Mateo Alemán, Vicente Espinel, etc. Cervantes, el más humanitario de nuestros escritores, se atiene más a la norma aristotélica de entretener y moralizar que a la realidad social del gitano. Así se desprende de la lectura de *La Gitanilla*, el *Coloquio de los perros* y *Pedro de Urdemalas*. En general los escritores de los siglos XVIII y XIX tratan al gitano frívolamente y los de la «Generación del 98» lo ignoran o atacan. El Modernismo (Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado) inicia la reivindicación del gitano, reivindi-

[9] *«En el sentido parecido al actual el término no aparece antes de 1936». Ricardo Molina y Antonio Mairena.* Mundo y formas del cante flamenco, *Madrid: Revista de Occidente. 1963. p. 19. Imprescindibles títulos para el estudio del gitano son:* Memoria del flamenco *de Félix Grande. Madrid: Espasa Calpe. 1979. 2 vols. y* Luces y sombras del flamenco *de J. M. Caballero Bonald. Barcelona,: Lumen. 1975.*

[10] *«En una jerarquía de valores. los gitanos damos la mayor importancia al hombre. luego a la naturaleza y después a la vida». Juan de Dios Ramírez Heredia.* Nosotros los gitanos, *Barcelona: Ediciones 29. 1971. p. 77.*

[11] *«Éstas (danza y poesía hablada) necesitan un cuerpo vivo que interprete. porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto». F. G. L., (OC. I. 1102).*

[12] *«Ses Gitans sont un thème littéraire, come il s'est évertué à le répéter. mais pas comme ses prédécesseurs l'entendaient. pas come élément décoratif. ni comme image pittoresque. même vue avec sympathie: pour la première fois. ils sont abordés de l'interieur. dans ce qu'ils ont de plus profond et de plus secret; une mentalité primitive d'où surgissente des mythes». Bernard Leblon.* Les Gitans dans la littérature espagnole *Université de Toulouse le Mirail. 1982. p. 71. Sobre el compromiso de Lorca afirma Félix Grande: «Federico podía considerar a los gitanos simplemente como un motivo de trabajo. sin mayores incitaciones políticas y culturales. pero la extraordinaria penetración de su mirada poética suplió a veces esa carencia de compromiso concreto». Ob. cit., II. p. 500. Estos juicios no son compartidos por otro sector de la crítica. C.B. Morris afirma que. «Lorca's emotional detachement in other poems of «Poema del cante jondo» and* Romancero Gitano *suggests that his commitment to the gypsies as a theme and a cause was neither deep nor even». «Bronce y Sueño: Lorca's Gypsies».* Neophilologus, *61, 1977. p. 71. Y Cernuda, por su parte. afirma: «La tendencia dramática de Lorca tiene en este libro ocasión amplia de ejercitarse. y ahí asoma uno de los defectos principales del* Romancero gitano, *que es lo teatral. así como el otro es su costumbrismo trasnochado».* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Madrid: Guadarrama. 1957. p. 215.*

cación que culminaría en la «Generación de 1927» con Alberti, y especialmente Lorca. Los escritores extranjeros están básicamente interesados en el aspecto pintoresco del gitano. Así lo evidencia la lectura de los libros de viajes de escritores de lengua inglesa del siglo XVIII (H. Swinburne, Philipp Thicknesse), XIX (George Borrow), XX (W. Starkie). Toda la literatura española y extranjera, hasta Lorca, ha falseado, pues, la figura del gitano, limitándose a destacar sus rasgos típicos —ceceo, ocupaciones exóticas, etc.— ignorando su realidad social, es decir, la discriminación y marginación sufrida por este sector social a través de los siglos.

Vamos a clasificar el tema del gitano en tres apartados: a. la honra del gitano. b. causas y efectos de la represión. c. los poderes de la fantasía. Aunque la realidad poética de los versos de Lorca no admite esta división, la hemos adoptado por simple comodidad metodológica.

La honra del gitano

El *Romancero Gitano* (1924-1927) es una apología del gitano, según nos aclara su autor: «El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal» (OC, I, 1114). «La casada infiel» es un poema sensual en el que predomina la anécdota. Quizá la superficialidad del motivo explique su gran popularidad. Lo descriptivo, la enunciación histórica, en este poema es fundamental, como se evidencia en el enlace que establece la conjunción copulativa-temporal «y», el uso del pretérito y la gradación de la aventura. Lo sensual, especialmente lo táctil, de las imágenes está en función del motivo erótico (erotismo pudorosamente tratado) y de la Naturaleza, en virtud de esa ley de asociación afectiva típica del «primitivo» (gitano). A través del poema se establecen una serie de correspondencias entre las emociones y los objetos, como el conflicto amoroso descrito en estos versos: «Con el aire se batían/las espadas de los lirios» (407)». La dignidad y el machismo del innominado personaje justifican la inmoralidad del acto («Como un gitano legítimo»), acto que se recrea con delectación morosa en la memoria del gitano. El verso «y casi por compromiso» apunta a la fuerza seductora de la mujer cuya entrega será simbólicamente recompensada con un «costurero», símbolo de la continuidad de la vida. El poema se cierra con una nota de carácter animista («cuando la llevaba al río»), río que se refiere bivalentemente tanto a la fuerza creadora y fecundante, como al abandono y olvido.

La dignidad del gitano en los versos de «La casada infiel» [14] se personaliza en «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», mediante una serie de rasgos caracteriológicos: «hijo y nieto de Camborios», «con una vara de mimbre», «moreno de verde luna», etc. Desde el comienzo del poema se va imponiendo cierto dramatismo, contenido en una serie de signos ominosos («verde luna», «a la mitad del camino», «montes de plomo», etc.) que se van progresivamente acumulando e intensificando para acentuar el drama de

[13] *Francisco, el hermano del poeta cuenta que los tres primeros versos de «La casada infiel» se los oyeron cantar a un mulero de Sierra Nevada y Federico siempre los tuvo como suyos: «During an excursion to the Sierra Nevada, the mule driver who was leading sang to himself («So I took her to the river,/thinking she was a maiden,/but she has da husband»). Sometime later, one day when we were speaking of the ballad of «The Faithful Wife», I reminded Federico of the mule's driver song. To my enormous surprise, he had completely forgotten it. He thought the first three lines of the ballad were as much his as the rest of the poem», Francisco García Lorca en la Introducción a* Three Tragedies of Federico García Lorca, *Londres: Secker and Warburg, 1959, p. 17.*

[14] *A. Soria, en el artículo citado, se refiere a un «modo de ser» a una actitud, y no a algo esencial en el gitano: «Lo gitano es tan "modo de ser", no esencia, que un personaje del* Romancero *dice que se portó, en una ocasión famosa, "como un gitano legítimo"», p. 8.*

Antoñito. Las fuerzas antagónicas que entran en este conflicto son la ilusión y euforia con que el héroe inicia su itinerario («cortó limones redondos/y los fue tirando al agua/hasta que la puso de oro») y la coerción simbolizada por «guardia civil caminera», «entre los cinco tricornios». La entrada libre y optimista de Antoñito contrasta con la oscuridad del fin del día y una imagen taurina que se amplía y extiende al espectáculo ritual que la guardia civil le ha impedido ver:

El día se va despacio
la tarde colgada a un hombro
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
(417)

La pérdida de su dignidad («viene sin vara de mimbre») y libertad («entre los cinco tricornios») provoca la recriminación del hablante lírico contra Antoñito, por haber permitido la humillación de la estirpe. La idea de cobardía e inquietud está profundamente expresada en estos versos:

Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.
(418)

La muerte de Antoñito el Camborio (muerte paralela y complementaria al sacrificio ritual del torero) es anunciada por las voces misteriosas del coro trágico (pueblo). El rojo de la sangre («clavel», «carmesí», «alhelí») se va transformando en un «verde luna» que presagia la muerte. Antoñito no es un inútil, ni su muerte tiene nada de burlesca, como algún crítico ha dicho [15] Antoñito muere en una lucha de clan, típica de los gitanos, pueblo que lucha entre ellos, porque no pueden hacerlo frente al verdadero enemigo. Muere por envidia, es decir, por no haber adulterado sus facultades artísticas, [16] según se desprende de la referencia, «voz de clavel varonil» (419). Su muerte es trágica y el hablante lírico invoca al autor real para testimoniar la hombría y sacrificio de Antoñito: «y se murió de perfil./Viva moneda que nunca/se volverá a repetir» (420). E incluso al final le encienden un candil para que el muerto viva en la memoria de todos. El poema se cierra con una alusión al Guadalquivir, símbolo de vida y muerte a la vez.

Este itinerario de la vida como camino hacia la muerte, viene marcado por las distintas fases del romance (viaje, aventura, lucha, muerte, exaltación del héroe) que corresponden a la vida y muerte de Antoñito el Camborio. Muerte como imposibilidad de alcanzar la meta, o destino. Y muerte como desposesión de lo que le pertenecía; presentimiento de la muerte que lleva también una valoración del instante. Este itinerario de la vida como camino hacia la muerte está poéticamente dramatizado en el poema «Córdoba, lejana y sola». [17] En última instancia el poema dramatiza el eterno conflicto entre la víctima (Antoñito/el toro) y el victimario (guardia civil/torero). El espectáculo de los toros se equipara con la grandeza de la muerte de Antoñito.

[15] *«Thus perishes Tony el Camborio, a creature useless to his society who plays out his own drama in the fulfillment of the self... Tony's very death struggle is cast in faint burlesque, and the gypsy Tony is killed by cousins of his own clan. In Lorca's tragic vision, this being of pleasure and play and freedom is doomed to perish, so he leaves us no lesson», Carl W. Cobb,* Lorca's Romancero gitano, *Jackson. University Press of Mississipi; 1983.p. 89.*

[16] *«Gitano verdadero, incapaz del mal, como muchos que en estos momentos mueren de hambre por no vender su voz milenaria a los señores que no poseen más que dinero, que es tan poca cosa», F. G. L. (OC, I, 1119).*

[17] *«No ve la muerte nuestro poeta como Jorge Manrique, para el que "el llegar es el morir". Para Federico el morir es el no llegar, porque la muerte nos sorprende siempre en medio de la jornada, y toda muerte es, en cierto modo, asesinato», Francisco García Lorca, «Córdoba, lejana y sola», en* Federico García Lorca, *Ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Madrid: Taurus, 1973, p. 191.*

Causas y efectos de la represión

«Candil» es uno de los pocos poemas donde la muerte tiene lugar en un interior. El «candil» nos remite, en virtud de la capacidad del símbolo para sobrepasar su referente objetivo y apuntar a varias significaciones, tanto a la humilde existencia del gitanillo, como al misterioso soplo de vida que lo mantiene. La iluminación claroscura de la muerte se realiza por medio de correspondencias anímicas con el entorno, ya por humanización («Oh, qué grave medita/la llama del candil!») o animalización («Cigüeña incandescente»). La inmovilidad del «faquir» y la «cigüeña» se contrapone al movimiento de la llama del candil que ambivalentemente nos remite a la idea de vida y muerte. Una correspondencia de carácter físico relaciona la terminación puntiaguda del candil con el pico de la cigüeña, animal que, a su vez, es portador de la vida, sorprendida, en este caso, es decir, arrebatada incomprensiblemente al «gitanillo muerto» (218).

Lorca, poeta dramático, nos muestra en la «Escena del teniente coronel de la guardia civil» el antagonismo entre el gitano y la autoridad. La guardia civil es el antihéroe [18] en el sentido ontológico, como principio de donde emergen las fuerzas oscuras del mal, y social, es decir, representantes de la clase dominante. [19] La única defensa que tiene el gitano contra esta coerción es la imaginación; imaginación que en esta «Escena...» tiene una apoyatura perceptual, visual, que recae sobre la caja de puros con el grabado de Romeo y Julieta. La acotación parentética «(Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de un fusil de sombra submarina. Una voz fuera)» es rica en sugerencias de carácter simbólico. El tono de los colores y el abrazo se contraponen al cruel y brutal orden de los civiles. El gesto del fusil fácilmente nos remite a la masturbación del poder, o carencia afectiva, es decir, a la descarga de agresividad provocada por la autorepresión. Al mundo bajo y sórdido del civil se opone el elevado y afectivo plano de la imaginación, en forma de copla popular:

Luna, luna, luna, luna
del tiempo de la aceituna.
Cazorla enseña su torre
y Benamejí la oculta.
(226)

Ante la relación personal enajenante, la fantasía del gitano representa una forma de evasión hacia una realidad gratificante: «Gitano —He inventado unas alas para volar, y vuelo. Azufre y rosa en mis labios... Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.»
(228)

La fantasía funciona, pues, como un instrumento de defensa contra la cosificación, y sirve para dar forma al contenido intencional de la conciencia del gitano. Éste se sirve de la imagi-

[18] *«No hay héroe sin antagonista. La Benemérita es la gran posibilidad de que ha partido Federico García Lorca para conferir rango épico a la gitanería de cédula andaluza, logrando así una nueva y genial alegoría de las fuerzas naturales en lucha perenne». Melchor Fernández Almagro. «Federico García Lorca* (Romancero Gitano)». Revista de Occidente, *21, 1928, p. 374.*

[19] *«El país está gobernado por la Guardia Civil. Un cabo de Carataunas a quien molestaban los gitanos, para hacer que se fuean, los llamó al cuartel y con las tenazas de la lumbre les arrancó un diente a cada uno: "Si mañana estáis aquí, caerá otro". Naturalmente, los pobres gitanos mellados tuvieron que emigrar a otros sitio». Carta inédita de Federico a su hermano Francisco, según Laura de los Ríos fue escrita hacia 1926. Tomamos el dato de Eutimio Martín, «La dimensión socio-religieuse du* Romancero gitano: *Romance de la pena negra».* Europe, *agosto-setiembre, 1980, p. 69.*

nación avanzada para alcanzar la libertad frente al principio represivo del entorno. Esta voluntad de desajenación por parte de la víctima explica la muerte poética del civil, como conjuro liberador: «El alma de tabaco y café con leche del TENIENTE CORONEL de la Guardia Civil sale por la ventana» (228).

En el «Romance de la Guardia Civil» se desarrollan brillantemente las cualidades descriptivas, líricas y dramáticas del romance. Este uso de distintos recursos estéticos va unido a la tendencia vanguardista del multiperspectivismo. En el *Romancero*, aunque se potencia la metáfora, se va imponiendo el símbolo (que incluye metáforas, imágenes y mitos), recurso que prevalecerá en *Poeta en Nueva York*. El símbolo es un procedimiento asociado con lo primitivo, pues lo que se dice es lo que se significa, ya que el símbolo analógicamente une la imagen con la idea que ésta evoca. En el símbolo, la relación de lo que se dice y lo que se infiere no se basa, como en la metáfora, en la similitud, sino en asociaciones de orden prelógico relacionadas con la «mentalidad primitiva» del gitano. Lo simbólico es, pues, lo primario, en tanto en cuanto representa y estructura lo imaginario y lo real. La falta de causalidad «racional» de la imagen supone una potenciación del lenguaje más allá del plano consciente e inconsciente. El origen del Simbolismo poético está en la teoría de las «correspondencias» de Baudelaire. Según esta concepción, el poeta tiene la capacidad de aprehender ciertas concordancias entre objetos distintos y lejanos. Esta operación se realiza por medio de la evocación que despierta la conciencia de lo universal analógico y que se relaciona con la «mentalidad primitiva». Para manifestar estos estados unitarios, o sintéticos, se dota a la imagen poética de innumerables posibilidades de orden sensible para poder traducir las inefables sugerencias de orden inconsciente.

Al mecanismo retórico utilizado por Lorca en los primeros versos del «Romance de la Guardia Civil» se refiere Bousoño como «irracionalismo simbólico» y más concretamente como «irracionalismo heterogéneo» [20] por coexistir en este poema una significado lógico (en virtud del cual se asocian «negro» a «caballo» y «herradura») y otro irracional, o emocional. A este último significado nos va remitiendo el poema a través de una serie de correspondencias asociadas con la idea de miedo: «manchas de tinta y de cera», «de plomo las calaveras», «almas de charol», etc. Y a este juego sincrónico de la sintaxis de las emociones se une el elemento diacrónico, es decir, el de la realidad contextual, pues en el contexto histórico español se ha asociado, justa o injustamente, a la guardia civil con lo siniestro. De todas formas, la asociación pre-consciente a que se refiere Bousoño, está relacionado con la mentalidad primitiva del gitano quien no percibe lo abstracto o racional, pero que tiene, por el contrario, la capacidad de relacionar anímicamente los objetos, el objeto y la idea, o la emoción y el objeto. Lorca, en este poema, parte de una visualización de la realidad —«jorobados y nocturnos»— para ir creando una conciencia imaginativa. La fantasía, o imaginación avanzada, va rellenando emocionalmente las elipsis mentales, otorgando un carácter siniestro al conjunto de la estrofa por acumulación de asociaciones negativas:

Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.
(426)

Esta semántica del sentimiento se va desarrollando predicativamente hasta culminar con la proyección animista de esas «capas» que van dejando, a su paso, una estela de terror y muerte. Así pues, de una incongruencia literal («capas siniestras») se pasa a una racionalidad

[20] *Carlos Bousoño,* Superrealismo poético y simbolización, *Madrid: Gredos, 1979, pp. 28-29.*

metafórica por la ambigüedad de una serie de figuras poéticas que plásticamente recrean el ataque a la ciudad por los civiles:

> Por las calles empinadas
> suben las capas siniestras,
> dejando detrás fugaces
> remolinos de tijeras.
> (429)

Nuevamente aparece en estos versos uno de los motivos recurrentes de Lorca: el conflicto entre el «principio del placer» (libertad) y el «principio de la realidad» (represión). Metafóricamente este antagonismo se ejemplifica en el ataque que la guardia civil realiza contra las fuerzas del instinto («Un caballo malherido/llamaba a todas las puertas»,) la ciudad, símbolo de la fantasía y la libertad («Ciudad de dolor y almizcle,/con las torres de canela») y contra la actividad «mágica» de sus habitantes («los gitanos en sus fraguas/forjaban soles y flechas»).

En los siguientes versos se reitera el conflicto libertad-represión. El paralelismo antitético se establece entre «sembrando hogueras» e «imaginación se quema». Este último sintagma podría interpretarse como un gran derroche de imaginación por parte del gitano. El ataque contra el poder de la imaginación va a resultar en la forma más extrema de infecundidad: la imposibilidad de dar vida:

> Pero la Guardia Civil
> avanza sembrando hogueras,
> donde joven y desnuda
> la imaginación se quema.
> Rosa la de los Camborios,
> gime sentada en su puerta
> con sus dos pechos cortados
> puestos en una bandeja.
> (429)

El poema se cierra con los versos «Que te busquen en mi frente./Juego de luna y arena», versos que nos remiten al enigma de la lucha entre la vida (luna) y la esterilidad (muerte). La coexistencia de contradictorios muestra la inseparabilidad de los dos términos en juego. La invocación del hablante lírico constituye un testimonio moral que la memoria preservará.

El tema central del *Romancero gitano* es, según el propio Lorca, la «pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender» (OC, I, 1114). De nuevo surge de esta definición el sentido dramático de la existencia y la amenaza constante, misteriosa e inexorable, de la muerte. El contradictorio sintagma «inteligencia amorosa» nos remite hacia ese deseo patéticamente exacto, inexplicable y desconocido que se identifica con la muerte. Este dolor de origen oscuro, que impele al ser hacia el principio de la pasión primaria (erotismo/muerte), lo asocia Lorca con lo gitano-andaluz en el poema, «Romance de la pena negra»: «La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia porque con pena se puede sonreír, ni es dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne en Andalucía) está respirando detrás de la puerta» (OC, I, 1118). El itinerario descendente del personaje de este poema («baja Soledad Montoya») se asocia con ese «ansia sin objeto» a que se refiere Lorca y a la incitación instintual de la mujer: «Vengo a buscar lo que busco,/mi alegría y mi persona» (408). La pena (la pasión desenfrenada) se origina como movimiento erótico y se confunde con la muerte:

Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas

La anticipación del inevitable fin introduce ese elemento represivo que caracteriza a toda relación libidinal. El innominado interlocutor (típico de muchos romances) activa el Eros de Soledad, aconsejándole que satisfaga su pasión: «Soledad: lava tu cuerpo/con agua de las alondras.» [21] El poema se cierra con los versos.

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

«Pena sola» parece aludir al miedo ancestral del gitano acumulado a través de siglos de represión. El hablante lírico universaliza en estos versos el misterioso dolor del gitano, conjeturando una posible conciliación entre los dos (Eros-Tánatos) del proceso iniciado con el largo y difícil itinerario que se abrió con, «Las piquetas de los gallos/cavan buscando la aurora», y se cierra con una «madrugada remota».

La mentalidad primitiva, asociada con el gitano, se manifiesta claramente en el poema «Preciosa y el aire». La agresión sexual la encarna, en virtud de una serie de asociaciones no lógicas, el «viejo-hombrón», o «Sátiro de las estrellas». Esta erotización del viento, especie de mitologización mágica de la Naturaleza, se proyecta a San Cristóbal, o Cristobalón de los campesinos que según la tradición era un hombre que llegó a servir al demonio. Por relación analógica, la furia erótica del gigante se proyecta a otros elementos de la Naturaleza, según esa especial forma de participación del andaluz-gitano con el entorno: [22]

Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.
(396)

El miedo, el siquismo de Preciosa, seducida por el sátiro y temerosa, al mismo tiempo, de su pasión, se comunica emocionalmente a los elementos de la Naturaleza. El misterio del romance se acentúa, eliminado los guiones de los interlocutores y haciendo intervenir al hablante lírico/personaje en el diálogo:

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!.
(396)

En los versos que transcribimos a continuación y que cierran este poema, el tiempo presente y el gerundio (como proceso de ejecución) dramatizan la acción, dinamizando los poderes evocativos de la imaginación del lector que participa, de este modo, más libre y directamente en la acción. La importante anecdótica del romance se evidencia en el carácter retrospectivo («in extrema res») de los últimos versos:

[21] *Estos versos son interpretados por E. Martín como una exhortación a la realización del acto sexual, ob. cit., pp. 65-66.*

[22] *«El andaluz con un profundo sentido espiritual entrega a la Naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado», F. G. L. (OC, I, 1017). Para una explicación sicológica de este poema como experiencia mítica del gitano, véase el cap. I de la obra Rupert, C. Allen,* The Symbolic Worlds of Federico García Lorca, *Alburquerque: University of New Mexico Press, 1972.*



Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.

La aparente conciliación de Preciosa y los ingleses, en la estrofa precedente, se rompe al actualizarse el conflicto que se inicia con «aire» y se transforma en «viento», aspecto violento del primero, en un movimiento animista que proyecta al exterior, negativamente en este caso, un poder espiritual. La inocultable, poderosa y frustrante pasión aparece a través de todo el poema como parte del destino humano.

«Romance de la luna, luna» es un poema que se dirige más al contenido, o mito, como búsqueda o acceso a lo desconocido en virtud del poder encantatorio que despierta la canción infantil. El ritmo de la copla, como portadora de la armonía con el Universo, contrasta con el aspecto negativo del poema:

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
(393)

Lorca, comentando este poema, escribe: «El libro empieza como los mitos inventados. La luna como bailarina mortal y el viento como sátiro» (OC, I, 1116). Esta aclaración nos remite al sentido plurivalente que el mito tiene en los escritos del poeta granadino. A veces, el mito se inventa a partir de un objeto para elevarlo a estructura del conjunto del poema; otras, es inventado por el propio poeta, teniendo en cuenta, en algunas ocasiones, el mito clásico. Pero además Lorca se mueve en un contexto histórico, el andaluz, lleno de culturas antiquísimas e impregnado de mitologías. El mito, por otra parte, en referencia a su relación con la «mentalidad primitiva» del gitano cumple una función ética como encuentro del hombre con su pasado inmemorial (inconsciente) y con los más profundos misterios de la vida y la muerte.

«Romance de la luna, luna» tiene como protagonista al niño, niño que se identifica con el «primitivo», en tanto en cuanto ninguno de los dos separan ideas e imágenes de los objetos. Esto explica el encantamiento y la fascinación que la luna ejerce sobre el joven protagonista: «Por el cielo va la luna/con un niño de la mano» (394). La luna se asocia, en este caso, con el simbolismo del ritmo vital, o fase del proceso creativo del rito lunar. [23] Pero, por su carácter plurivalente, la luna también significa destrucción, como destino de todos los muertos. Muerte que como acto ritual, o reintegración al ciclo natural, es anunciada por el «tambor del llano». El sacrificio tendrá lugar en el yunque de la fragua, lugar «mágico» de los gitanos:

Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
(393)

La descripción de éstos —«Las cabezas levantadas/y los ojos entornados»— apunta a la contradicción entre su poderío y orgullo («bronce», «levantadas») y la realidad inquietante asociada con «sueño» y «ojos entornados». En el primitivo mundo del gitano lo abstracto

[23] *«En fin de cuentas cuando veíamos a la luna elegir y evocar hacia sí a los muertos acompañándolos "de la mano" hasta su mansión (función psicopompa de las divinidades lunares), no se trataba, ciertamente, de un inerte cargamento de cadáveres, sino de una reintegración de vidas y de almas a la mansión originaria y principal», A. Alvarez de Miranda,* La metáfora y el mito, *Madrid: Cuadernos de Taurus, 1963, p. 50.*

se materializa y la sensación precede al conocimiento, como se desprende de la lectura de estos versos:

> En el aire conmovido
> mueve la luna sus brazos
> y enseña, lúbrica y pura
> sus senos de duro estaño.
> (393)

En «Romance sonámbulo» se verifica una fusión de lo narrativo, lo lírico y lo dramático. El presente no histórico actualiza el drama, dramatizando los hechos pasados. La ambigüedad del destinatario y la falta de guiones en el diálogo son recursos que dotan de una especial aureola de misterio a este poema. [24] Una de las dificultades de este poema proviene de la utilización del símbolo, figura retórica que nos remite a relaciones de tipo irracional. Y sólo el análisis extraestético puede aclararnos el sentido oculto, incluso para el poeta, de estos versos. Existe fundamentalmente una lógica onírica, o lógica del «primitivo»; asociada con lo «sonámbulo», es decir, con la actividad del sueño, o actos de los que no se tiene conciencia. Este irracionalismo de «Romance sonámbulo», tendencia, por otra parte, predominante en la literatura desde el Romanticismo, se asocia con la visión del primitivo. Para éste, la realidad empírica y el sueño se instalan en esa otra realidad en la que las cosas dejan de ser percibidas como excluyentes. En última instancia se trataría de penetrar en los niveles más profundos de lo real. En el mundo onírico del primitivo se reivindica la espontaneidad y el carácter antirepresivo de la realidad.

Respecto al irracionalismo de «Romance sonámbulo» conviene detenerse en el color que otorga una especial configuración poética a estos versos. «Verde» por sí no encierra ninguna connotación negativa. En general significa fuerza creadora y muerte. Dentro del ambiente de misterio asociado con el «verde» de «Romance sonámbulo» habría que aclarar que este color se encuentra en el espectro de la luz blanca entre el amarillo y el azul, cualidad intermedia que define el tono claroscuro de este poema. [25] La repetición del significante «verde» hace que encantatoriamente la emoción se vaya imponiendo sobre la razón, y este significado lleno de misterio y negatividad vaya invadiendo contextualmente y por contigüidad espacial otros objetos e ideas del poema: «verde carne», «pelo verde», etc., hasta culminar en la simbiosis de «luna» con «verde». La atmósfera de estos «verdes» llega a contaminar a otras realidades, como «aljibe», «barco», «caballo», etc. La connotación «verde» conlleva un movimiento progresivo: a. abstracto («verde que te quiero verde»). b. irracional («verde viento»). c. lógico («verdes ramas»). d. clásico («verde» como esperanza).

Lo verde, en virtud de esta correspondencia entre el objeto y la emoción, a la que nos venimos refiriendo, no presenta ninguna connotación negativa al principio del poema. Pero progresivamente se va asociando con «fría plata», sintagma que por sí encierra un significado lógico, pero que involuntariamente se asocia con «fría muerte». Este es el mecanismo que Bousoño define como «simbolismo heterogéneo» por coexistir un significado racional con

[24] *«Hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa ni aun yo»*, F. G. L. *(OC. I, 1115).*

[25] *«La connotación verde, tan característica, quizá sea obvia para la mentalidad andaluza. Parece relacionarse de lejos con el indeciso matiz de verde que acompaña a la palidez, sobre todo en rostros de tez morena, o con el color un tanto espectral de la luna», Carlos Ramos-Gil,* Claves líricas de García Lorca, *Madrid Aguilar, 1967, p. 244; «El color verde en la obra de Lorca está siempre asociado con elementos sexuales equívocos, "muy poco accesibles", y contiene en la mayoría de los casos connotaciones dolorosas, de frustración erótica», J. M. Aguirre, «El sonambulismo de Federico García Lorca», en la citada ed. de Ildefonso-Manuel Gil, p. 27. Para una aguda interpretación del «verde», en el poema que nos ocupa, puede consultarse el trabajo de Gregorio Salvador,* Glosas al «Romance Sonámbulo» de García Lorca, *Granada: Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.*

otro irracional. A partir de esta connotación negativa, y por una serie de tránsitos y correspondencias, se va relacionando «fría» con «pez de sombra», «mar amarga», etc. Esta idea negativa llega a impregnar emocionalmente al entorno:

La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño
eriza sus pitas agrias.
(400)

El primer verso («Verde que te quiero verde») nos enfrenta con el de un ferviente anhelo por algo impreciso, querido y temido a la vez, principio dual de volición que define al ser humano. La búsqueda del trágico destino (simbolizada por el «querer», deseo o imploración por algo que en el campo mental se considera como anormal) la encarna el joven gitano que quiere dejar su vida nómada de contrabandista para organizar una casa y una familia. Su itinerario parte ritualmente de un tiempo cíclico al que nos remiten los versos, «El barco sobre la mar/y el caballo en la montaña». A este orden se opone, contrapuntísticamente, la violencia del destino en imágenes como «Mil panderos de cristal/herían la madrugada» y «Guardias civiles borrachos/en la puerta golpeaban» (402). Sin embargo los versos con que se cierra el poema («El barco sobre la mar/y el caballo en la montaña») nos remiten a la indiferencia del orden cósmico ante el destino trágico del sur humano.

La búsqueda aparece en «Romance sonámbulo» como ascensión místico-erótica que se confunde con la muerte del hombre herido en busca de su amada y el suicidio, por amor, de Soledad Montoya:

Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.
(400)

La subida la entendemos como vía hacia otra realidad absoluta de la muerte [26] en virtud de la asociación de peligro de «altas barandas», «verdes barandas», «barandales de la luna». etc. Como antes apuntamos, el Eros (la fuerza del instinto) y la muerte coexisten en el sentimiento ambivalente que caracteriza la pasión de la «niña amarga» que aguarda en la «verde baranda».

Los poderes de la fantasía

En «La monja gitana», el encerramiento («Silencio de cal y mirto») y la represión (como una «malva») potencian la fantasía como forma de liberación. Fantasía que se afirma contra la norma represiva, uniendo los opuestos —el mundo interior («Vuelan en la araña gris/siete pájaros de prisma», 404) y exterior, en forma de dicho popular que estimula la fantasía: «La iglesia gruñe a lo lejos/como un oso panza arriba». Este predomino de lo sensorial es, como hemos dicho, una constante en la poesía de Lorca, y se asocia con la importancia que las sensaciones tienen en el primitivo como forma especial de percibir el mundo. Las necesi-

[26] *«La escalada o ascensión simboliza* el camino hacia la realidad absoluta; *y, en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría», Mircea Eliade,* Imágenes y símboles, *Madrid: Taurus, 1983, p. 54.*

dades, deseos reprimidos y sentimientos colaboran en la organización de las percepciones; percepción de la realidad que no es sólo visualizada, sino imaginada. Y así vemos que la frustración instintual, amorosa (que en los vesos de Lorca se simboliza por «aljibes ciegos», «aguas estancadas», «itinerarios sin meta», etc.) se proyecta al exterior, mediante una correspondencia erótica que arranca de la vista:

Sobre la tela pajiza
ella quisiera bordar
flores de su fantasía

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
(404)

La fantasía pues, compensa las lagunas de la experiencia, dando forma a los contenidos intencionales de la conciencia: «¡Qué ríos puestos de pie/vislumbra su fantasía!» (405). Los versos finales nos transportan nuevamente al refugio de la fantasía, como expresión de la libertad lúdica. De esta manera la fantasía aparece ligada al principio del placer («coser») como impulso gratificante. Pero la «celosía», símbolo de la separación interior (represión) y exterior (libertad), mantiene la vigencia del conflicto:

Pero sigue con sus flores
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega al ajedrez
alto de la celosía.
(405)

«La sirena y el carabinero» es un idilio trágico que marca una especie de tránsito en la poética lorquiana hacia procedimientos innovadores. En este poema las imágenes de tipo espacial crean un nuevo orden, una nueva realidad. El poema está dedicado a Guillermo de Torre, crítico y teorizador del Ultraísmo que en su *Historia de las literaturas de Vanguardia* adscribió a Lorca a este movimiento. Lorca viene del Simbolismo y su poemario neoyorquino tiene rasgos surrealistas, surrealismo que en el caso del poeta granadino es más intuído que libresco. En «La sirena y el mar» lo lírico se impone sobre lo anecdótico, pero se sigue insistiendo en la cosificación del ser humano y en la valoración del factor «primitivo»; primitivismo que en este caso se relaciona tanto con el tema de la libertad como con el de la asociación libre de las imágenes. La nota vanguardista, como se desprende de los siguientes versos, está en función de la búsqueda de una relación armónica entre el hombre y el mundo; búsqueda que estéticamente se traduce en una serie de novedosas imágenes:

El paisaje escaleno de espumas y olivos
recorta sus perfiles en el celeste duro.
Honda luz sin un pliegue de niebla se atiranta,
como una espalda rosa de bañista desnuda.
(771)

En esta primera estrofa, las imágenes corresponderían a un simbolismo irreal, es decir, sin apoyatura lógica. La primera imagen de resonancias cubistas reduce los tres elementos de la naturaleza —mar, olivo y cielo— a un plano geométrico, relacionado con «paisaje escaleno». La nota plástica, típica del Ultraísmo, se plasma en la imagen, «como una espalda rosa de bañista desnuda». A la ambigüedad y oblicuidad de la connotación contribuyen los adjetivos («escaleno», «honda», «rosa») que alteran y amplian el poder imaginativo del nombre. En este poema importa más la articulación del discurso poético que su correspondencia homológica con la realidad extratextual. La función poética de las imágenes espaciales tiene

un especial interés en este poema en el que, según Lorca, domina, «Una luz plana y un *amor* y *serenidad* en la forma» (OC, II, 1215). También habría que destacar en «La sirena y el carabinero» la importancia de las indagaciones imaginativas que conectan palabras e ideas por contigüidad sintáctica juego de significantes y transposición sensorial.

Nuevamente se retoma en este poema el conflicto entre las fuerzas de la represión («Cornetines de cobre clavan sus agujetas») y el instinto («tocan en la batalla contra el mar y sus gentes»). Las dos estrofas finales de este incompleto poema dramatizan el eterno antagonismo entre las fuerzas del bien y del mal:

> La noche disfrazada con una piel de mulo
> llega dando empujones a las barcas latinas.
> El talle de la gracia queda lleno de sombra
> y el mar pierde vergüenzas y virtudes doradas.
>
> Oh musas bailarinas, de tiernos pies rosados,
> en bellas trinidades sobre el jugoso césped.
> Acoged mis ofrendas dando al aire de altura
> nueve cantos distintos y una sola palabra.
>
> (772)

La fuerza atacante aparece en forma de «noche», nombre que conlleva una imagen bivalente, pues junto a la connotación negativa («La noche disfrazada con una piel de mulo») [27] existe una nota positiva en el movimiento, o vida, que altera la inercia exacta de las «barcas latinas». La última estrofa constituye una llamada al triunfo de la energía vital («musas bailarinas», «jugosos césped», «aire de altura», etc.) que se proyecta a la síntesis espiritual sugerida por «bellas trinidades» y «nueve cantos».

Los negros

Poeta en Nueva York no supone una ruptura radical con los modos poéticos previos cultivados por Lorca, sino que forma parte del crecimiento orgánico y biográfico de una obra que, en su totalidad, responde, estilística e ideológicamente a una visión del mundo basada en la crisis vigente del hombre y su entorno. Este poemario traduce igualmente una crisis de conciencia espiritual intuida por pensadores (Spengler, Huxley), novelistas (Dreiser, Dos Passos), y especialmente poetas (Lautréamont, Rimbaud, Whitman, Mayakovsky).

Este poemario es el resultado de una triple crisis: personal, histórica y estética. En dos cartas escritas a Jorge Zalamea en el otoño de 1928 (es decir, unos meses antes de su partida a E.U.), Lorca nos revela el carácter de sus crisis: «Estoy un poco en contra de todos, pero la belleza viva que pulsan mis manos me conforta de todos los sinsabores. Y teniendo conflictos de sentimientos muy graves y estando *transido* de amor, de suciedad, de cosas feas, tengo y sigo mi norma de alegría a toda costa. No quiero que me venzan... Yo he *resuelto* estos días con voluntad uno de los estados más dolorosos que he tenido en mi vida. Tú no puedes imaginar lo que es pasarse noches enteras en el balcón viendo una Granada nocturna, *vacía* para mí y sin tener el menor consuelo de nada» (OC, II, 1313-1314); «Yo también lo he pasado muy mal. Muy mal... Ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas» (OC, II, 1311).

[27] *«La lengua romaní llama mulo, participio pasado del verbo meraru (morir), al cadáver de raza calé que abandona su tumba por la noche y regresa a ella con el primer canto del gallo».* F. Sánchez Dragó, Gárgoris y Habidis, *III, Madrid: Hiperión, 1978, p. 134.*

La soledad y desarraigo del poeta, su desconocimiento del idioma, el impacto del incongruente y brutal orbe neoyorquino, la atmósfera de malos presagios que reinaba en los años precedentes al «crash» y la angustiosa situación de la minoría negra explican el dolor, la frustración y el compromiso social que emana del poemario neoyorquino. [28] La crisis estética se debió, como antes mencionamos, al «gitanismo» que un sector del público y la crítica asoció con el *Romancero gitano*. Por otro lado, Lorca, como todo creador, está buscando nuevas formas de intelección estética de la realidad. Este afán de renovación está ligado a las preocupaciones renovadoras de los «ismos» que siguieron a la Primera guerra mundial. Pero el vanguardismo de *Poeta en Nueva York* no es decadente, ya que ideológicamente este poemario supone un ataque contra los fundamentos ideológicos del mundo capitalista, especialmente la alienación del hombre por el hombre, o explotación del negro por el blanco. El arte para Lorca es un medio de conocimiento, comunicación e interpretación de la realidad. Su problema, como el de todo artista, es el de conformar la emoción humana con el control matemático que la forma exige. El surrealismo de Lorca no excluía, como el mismo escritor declaró en varias ocasiones, el control lógico del discurso poético. Y este surrealismo de *Poeta en Nueva York* está en función de las fuerzas irracionales que el escritor encuentra en el caótico mundo norteamericano; irracionalismo que hace que el hablante lírico efectúe, por ejemplo, simbólicos descensos al inconsciente del negro para recuperar esa energía síquica que la civilización norteamericana ha reprimido. Surrealismo, pues, como rebelión contra el blanco que ejerce el control del negro.

La preocupación por el negro norteamericano, en este poemario lorquiano, es paralela al interés que por el negro africano se expresa en los escritos de los componentes del movimiento «negritud». Esta corriente defiende el rechazo de la cultura del blanco y la reivindicación de la del negro. El redescubrimiento de la negritud se debe al poeta haitiano Aimé Césaire, así como a los escritores León Damas y Léopold Senghor. La «negritud» es positiva en tanto supone un rechazo de la hegemonía cultural del colonialista, pero el movimiento fue acusado de reaccionario por el énfasis que otorgaba a un pasado nostálgico, así como por haber adoptado modelos estéticos europeos para la defensa del negro [29].

Lorca se solidariza con el negro norteamericano no sólo desde el plano social, sino por ser depositario de la más rica expresión cultural: el jazz. Entendiendo por cultura el hecho producido por el hombre en un sentido no material. El origen del jazz, como el del flamenco, es misterioso y de carácter sincrético. En el jazz se mezclan las tradiciones tribales del Africa occidental, la música de los esclavos de las plantaciones y ferrocarriles del sur de los

[28] *Los tres dramas rurales y la actividad con el grupo teatral «La Barraca» evidencian el deseo del escritor por una comunicación más directa con el público. Políticamente muestra una mayor preocupación que públicamente se inicia con la firma del manifiesto contra el dictador Primo de Rivera en 1929 y se intensifica con la participación del poeta en diversos actos en pro de una España democrática.El primero de mayo de 1933 firma en la revista* Octubre *un manifiesto de los intelectuales de izquierda contra el nazismo. El 1 de noviembre de 1934 la protesta se dirige contra el encarcelamiento de Manuel Azaña a raíz de la Revolución de Asturias y de la proclamación del Estat Catalá. El 6 de noviembre de 1935 firma con Antonio Machado, Teófilo Hernández, Fernando de los Ríos, A. Ossorio y Gallardo un documento antifascista, condenando la agresión de Mussolini en Etiopía. El 9 de febrero de 1936, Lorca lee un manifiesto en homenaje a Alberti y Teresa León, después del viaje de éstos por Amé rica del Sur y Moscú en pro del Frente Popular. Unos días después,* El Sol *publicaría un manifiesto por la «Unión Universal de la Paz». Uno de los firmantes era Lorca. El 31 de marzo firma con otros intelectuales de izquierda una protesta en el* Mundo Obrero *contra la detención del líder comunista brasileño Luis Carlos Prestes. El 1 de marzo de 1936* La Voz de Madrid *publica una larga entrevista hecha a Lorca por Felipe Morales, en la que el escritor granadino defiende el papel del intelectual en el progreso revolucionario de la humanidad. El 1 de mayo publicó un mensaje a los trabajadores españoles, y el 22 de mayo está presente en el homenaje a los intelectuales franceses que representaban al Frente Popular. El compromiso de García Lorca se reitera en la famosa entrevista a Bagaría, aparecida en* El Sol *(10-VI-1936).*

[29] *Un buen estudio sobre el problema de la «negritud» es el de Jack McCulloch. Black Soul White Artifacts.* Cambridge University Press, 1983.

E.U., la música religiosa (himnos, cantos funerales), la actividad musical de los prostíbulos y la música de los blancos. El flamenco y el jazz presentan semejanzas y diferencias. Ambas son expresiones telúricas de un pueblo (hindú/africano) que ha sido aislado social y geográficamente de su medio natural, y que expresa musicalmente la memoria cultural de su pasado colectivo. En la música de ambas minorías el artista es el compositor y el intérprete, y la interpretación en ambos se atiene más a la persona que al tema. Entre las diferencias había que mencionar el predominio instrumental en el jazz y el hecho de que la canción gitana no se asocia, como la del negro, al trabajo.

El negro, como el gitano, ha sido alienado de la historia, pero el negro ha desarrollado una conciencia de clase por la larga y sistemática represión a que lo ha sometido el blanco. El gitano, por el contrario, no ha intentado integrarse en la cultura del payo a no ser para sobrevivir. Este fenómeno de integración se ha intensificado en las últimas décadas a raíz de los avances técnicos que han ido eliminando la práctica de oficios tradicionales. Otra diferencia entre estas dos minorías es que mientras que el gitano ha sabido guardar su tradición, al negro le fue arrebatado violentamente su pasado. [30]

Así como en el *Romancero gitano* encontrábamos una síntesis síquica entre la percepción del mundo y la subjetividad del primitivo, en *Poeta en Nueva York* prevalece la nota de desarraigo o desintegración entre el «yo» y el mundo. El hombre ha sido alienado de su naturaleza genérica en el plano individual (sicológico) y social, provocando desequilibrios sicosociales típicos de una sociedad en que lo material es la norma de valor suprema. Esto explica el carácter desmitologizador del poemario neoyorquino contra el mito del capitalismo, ya que no existe enajenación sin mistificación. En una sociedad dominada por las relaciones de cambio, donde cada ser humano no es lo que es, sino lo que vale, el negro, por su raza, se ve sometido a una doble enajenación. La preocupación por la deshumanización del negro es, como vamor a ver, fundamental, en los versos escritos en Nueva York.

«Norma y paraíso de los negros» se abre con estas dos estrofas:

Odian la sombra del pájaro
sobre el pleamar de la blanca mejilla
y el conflicto de luz y viento
en el salón de la nieve fría

Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.
(457)

El sentimiento de aversión («Odian») supone una forma de canalizar la agresividad contra lo abstracto, ordenado, arbitrario y represivo («pañuelo exacto», «flecha sin cuerpo», «aguja que mantiene presión») en defensa de un lógica afectiva, basada en la libertad («la sombra del pájaro»). Esta última imagen ejemplifica el uso de un tipo de irracionalismo que parece descartar tanto la lógica como la emoción. El efecto poético se basa en un juego de connotaciones contradictorias entre la idea de libertad («pájaro») y la de represión («sombra»). [31] El carácter emocionalmente afectivo del gitano ha sido transformado en el odio del negro con-

[30] «He (the American negro) is unique among the black men of the world in that his past was taken from him, almost, literally, at one blow.. J. Baldwin, Notes of a Native Son, *Boston: Beacon Press, 1955, p. 169.*

[31] *«Lucello, libero di far scivolare la propia ombra sulla città, diviene un elemento innaturale per i negri che ne hanno conosciuto il* vero *volo, quando, la sua libertà era anoche la lor. Il pájaro, anzi, assume una connotazione di fastidio e di provocazione, poché sollecita memorie di una condizione perduta chi i negri preferirebbero non*

tra todo lo exterior (mecanismos represivos del blanco) que regresivamente lo proyecta hacia su interioridad, y hacia el trauma de su esclavitud. [32] El ensimismamiento del negro proviene de su miedo a integrarse, a salir de sí, por la frustrante experiencia que este intento ha producido. La enajenación, tanto de su naturaleza genérica, como de la Naturaleza en el sentido de habitat físico, proyecta al negro (consciente o inconsciente) hacia objetos y situaciones asociados con un nostálgico e inoperante pasado:

> Con la ciencia del tronco y del rastro
> llenan de nervios luminosos la arcilla
> y patinan lúbricos por aguas y arenas
> gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.

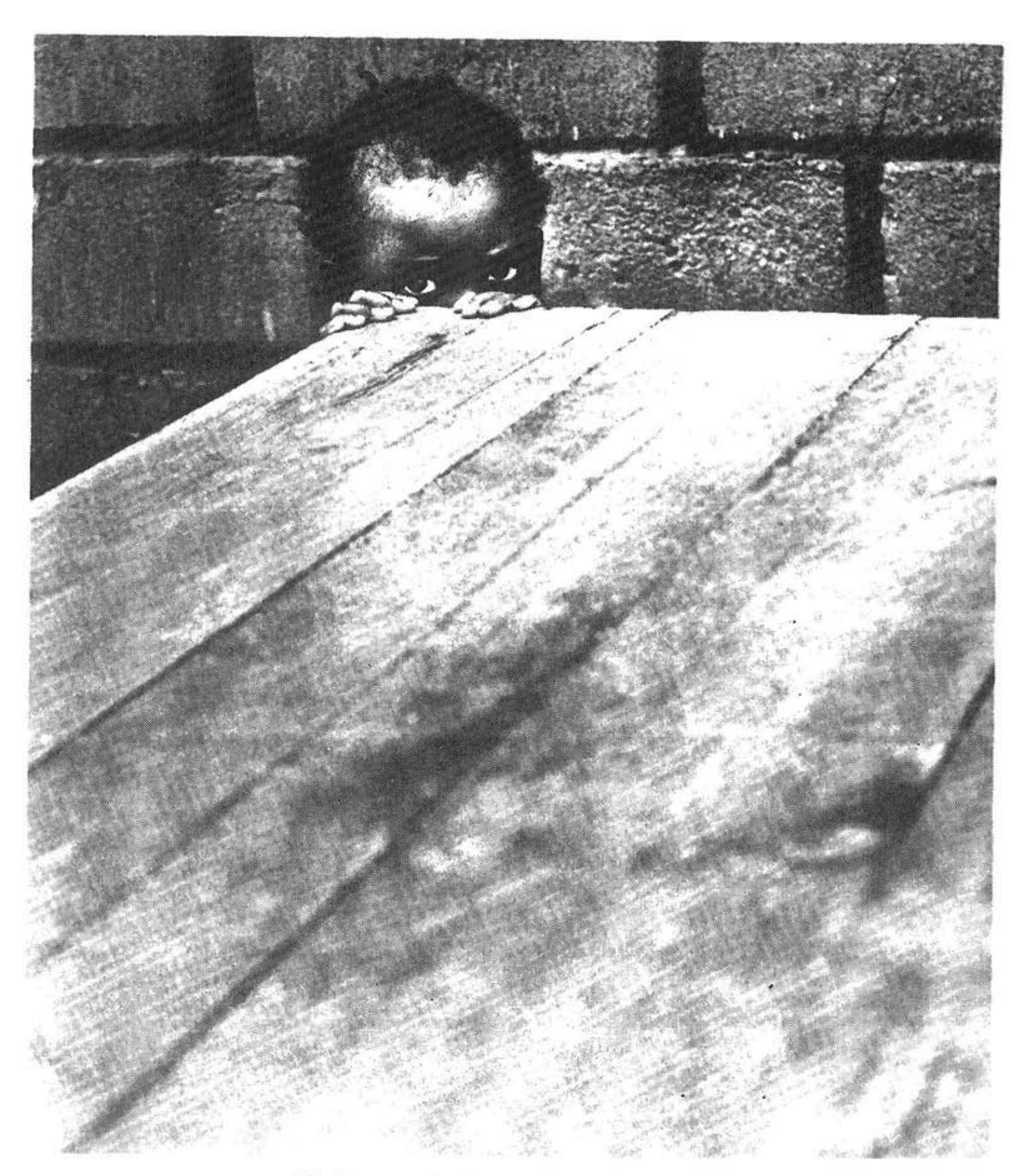
Los dos primeros versos de esta estrofa apuntan una serie de signos positivos sobre el retorno a los oficios del negro relacionados con su pasado («tronco», «rastro»), así como al mundo antagonista de los E.U., donde «patinan lúbricos por aguas y arenas», versos que se refiere a la infertilidad («arenas») mientras que «lúbrico» nos remite a lo inocente y perturbadoramente lascivo de la acción.

La ahistoricidad, o historia vivida pasivamente por el negro («Es por el azul sin historia») y el vacío de su existencia («los camellos sonámbulos de las nubes vacías») han destruído todo rastro de racionalidad, dejando al negro con «la desesperación de la tinta» y «el hueco de la danza sobre las última cenizas». Ni en la danza, único cobijo espiritual del negro, podrá refugiarse el negro para exorcizar la maldad del blanco. La carencia de movimiento («hueco») apunta a la falta de progreso material y espiritual del negro, ya que el espacio parece haber sustituído al tiempo, es decir, a la historia. Sin embargo, el primer verso («Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba») de la última estrofa nos remite a la necesidad de entablar una lucha en el presente, estimulando la fuerza latente del pueblo negro contra la norma del blanco. Pero este verso, y el resto de la estrofa, podría interpretarse como un retorno temporal o un estado natural, o paraíso del que los negros han sido despojados, forzándolos a soñar con otro falso paraíso, hecho a imagen y semejanza del blanco. El «suelo» podría ser equiparado a un paraíso perdido, forma de neurosis que domina el presente y obstaculiza el futuro.

Por lo que respecta al autor real habría que señalar que éste no trata de humanizar lo que ha sido alienado, sino expresar su propia enajenación, mediante una serie de imágenes chocantes que provocan en el lector un deseo vehemente de rebelión contra el enajenante

ricordare in un presente che non appartiene loro e che li umila. Il presente è proprietá esclusiva dell'uomo bianco (blanca mejilla), sulla ricchezzea l'opulenza del quale (pleamar) *il volo dell'uccello altro non porta che il contrasto stridente di un fatto quotidiano e naturale in un ambiente estraneo, innaturale ed ostile»*. *Piero Menarini*, Poeta en Nueva York di Federico García Lorca, *Firenze: la Nuova Italia, 1975, p. 66. Desde el punto de vista de la interpretación temática el texto de Menarini es imprescindible.* Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York *(Madrid: Akal, 1981), el ensayo de M. García-Posada, es el más completo análisis de conjunto, ya que incluye análisis estilísticos, interpretación temática y problemas de transmisión textual. Sobre este último punto puede consultarse: los trabajos de Eutimio Martín y el ensayo de Daniel Eisenberg,* Poeta en Nueva York; historia y problemas de un texto de lorca *(Barcelona. Ariel, 1976). Aspectos parciales del poemario neoyorquino son tratados por Richard L. Predmore* (Lorca's New York Poetry, *North Carolina: Duke University Press, 1980): Betty J. Craige,* lorca's Poet in New York *University Press of Kentucky, 1977) y Gustavo Correa* (La poesía mítica de Federico García Lorca. *Madrid: Gredos, 1970).*

[32] *«La fobia es la presencia latente de este afecto en el fondo del mundo del sujeto; hay organización, conformación. Naturalmente, el objeto no tiene necesidad de estar ahí, basta con que sea: es un posible. Este objeto está dotado de intenciones malévolas y de todos los atributos de un fuerza maléfica. En el fóbico hay una prioridad del afecto, con desprecio de todo pensamiento racional. Como vemos, un fóbico es un individuo que obedece las leyes de la prelógica racional y de la prelógica afectiva: proceso de pensar y sentir que remite finalmente al momento en que se produjo el accidente desequilibrador», Frantz Fanon,* ¡Escucha, blanco!, *Barcelona: Editorial Nova Terra, 1970, (Tr. de A. Abad), p. 198.*



Tímida presencia. Fotografía de Pedro Luis Raota

entorno. Lorca no pretende crear sucesos reales con los que el lector se identifique, sino que trata de mantenerlo estéticamente enajenado, es decir, libre y responsable.

En «El rey de Harlem» se intensifica la nota de agresividad en forma de furia ciega e incontenible («Con una cuchara,/arrancaba los ojos a los cocodrilos/y golpeaba el trasero de los monos./Con una cuchara») y se apela a esa pasión latente. («Fuego de siempre dormía en los pedernales») capaz de transformarse en rebelión:

> Es preciso cruzar los puentes
> y llegar al rubor negro
> para que el perfume de pulmón
> nos golpee las sienes con su vestido
> de caliente piña.
> (459)

El negro rechaza la aculturación, en el sentido de absorción por el blanco, porque éste nada puede ofrecer para superar su humillación («rubor»). Su única salvación podría ser la de asumir su identidad como negro, pero por haber vivido bajo la hegemonía del blanco tendría que optar por la imitación de éste para superar su dependencia e inferioridad. Sin embargo la solución podría encontrarse eń el hecho de que, tanto el negro como el blanco, se necesitan mutuamente para encontrar su identidad, ya que el ser humano sólo lo es cuando se reconoce en el otro.

Los versos —«Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente,/a todos los amigos de la manzana y de la arena»— constituyen una especie de grito liberador contra los casi cuatro siglos de esclavitud impuestos por el mundo blanco. El ataque se dirige también contra los falsos «amigos de la manzana y de la arena» que han impedido todo tipo de salida («arena»), adoptando los valores del sistema que los esclaviza. La humillación y degradación llevan al negro incluso a imitar al blanco («los mulatos estiraban gomas, ansiosos de llegar a' torso blanco»), rasgo negativo, típico de la situación anómica del negro. [33] Este complejo de inferioridad lleva incluso al odio del negro por sí mismo, llegando hasta desear el modelo de muerte reservada para el blanco: «Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y cenizas de nardo». La humillación se traduce frecuentemente en el enmascaramiento de sus emociones por miedo que descubran sus verdaderos sentimientos. Pero su furia contenida como un volcán («Ellos son los que beben el whiskey de plata junto a los volcanes») irrumpirá violenta e inexorablemente en una aurora que catárticamente se impondrá sobre la decadencia del blanco:

> Es la sangre que viene, que vendrá
> por los tejados y azoteas, por todas partes,
> para quemar la clorofilia de las mujeres rubias,
> para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
> y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

La sangre vehiculiza el vehemente deseo de reivindicación que progresivamente va sustituyendo al pasado rubor y humillación, para desembocar en el luminoso albor que traerá la redención y el fin de la opresión, marcada por el brutal contraste entre esa luminosidad del amanecer que vence a la larga noche de la humillación, simbolizada por la viciosa decadencia del blanco, y la llegada inexorable, destructivamente creadora, de un nuevo orden. Lo elevado y noble («tejados», «azoteas», «aurora») triunfará sobre lo degradado o bajo («pie

[33] *«They are passionately loyal because they are not psychological free enough to be traitors. They are trapped in and by their loyalties. But that loyalty has kept them in a negative position», Tichard Wright,* White Man, Listen, *New YOrk: Doubleday, 1964, p. 67. La traducción de este título* (Oye, blanco) *se ha adoptado para la traducción de la obra de Fanon,* Peau Noirs, Masques Blancs.

de las camas», «bajo amarillo»). El retorno a la Naturaleza del primitivo es, como dijimos, una forma de evasión, pero a través de todo el poemario se invoca esta fuerza del instinto y la pasión contra el orden enajenante del blanco. Esta relación tiene una proyección socio-política que se amplía al antagonismo explotador-explotado. [34] En «El rey de Harlem» abundan los versos («Jamás sierpe, ni cebra, ni mula/palidecieron al morir», 462; «Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey», 463, etc.) en defensa de la intuición sensual (similar a la que encontramos en el gitano) del negro. Esta hipersensibilidad del negro, según Fanon, es un síntoma patológico, ya que procede de un sentimiento de inferioridad y de la constante tensión del negro que vive bajo el imperio del blanco. La reivindicación de lo espontáneo y vital contra los adulterados valores del blanco lleva a una exaltación de los objetos cotidianos en los que el negro se reconoce («y para que nadie dude de la infinita belleza/de los plumeros, los ralladores, los cobres y las cacerolas de las cocinas», 460). Esta asociación afectiva se contrapone radicalmente a la relación de apropiación que el blanco establece con las cosas.

«Danza de la muerte» es un título que nos remite a la tradición europea de este poema cuyo tema central es la nivelación que la muerte hace de todos las clases sociales («No es extraño para la danza/este columbario que pone los ojos amarillos», 470). Muerte que fundamenta la visión lorquiana como explicación de la vida. [35] Pero la falta de vida se asocia con la civilización blanca y con la necesidad del negro, como hombre primitivo y tribal, de liberarse de las fuerzas del mal en el rito colectivo de la danza, convocando las fuerzas del inconsciente contra la lógica aterradora y destructiva del racionalismo norteamericano. El anuncio inicial del mascarón («El mascarón. ¡Mirad el mascarón!» nos pone en contacto con el elemento africano que teóricamente puede operar, entre los vivos, una serie de transformaciones que superen la opresión natural e histórica de este alienado habitante de la metrópoli norteamericana. Y es «mascarón», es decir, dios de la naturaleza pánica que impondrá el caos que precede a la liberación de las máscaras impuestas por el blanco. La esperanza tiene una fundamentación humanística capaz de superar la desvitalización que en forma de humillante y asfixiante silencio ha condenado al negro a una especie de no existencia:

Era el momento de las cosas secas,
de la espiga en el ojo y el gato laminado,
del óxido de hierro de los grandes puentes
y el definitivo silencio del corcho.
(469)

En esta estrofa vemos como, frente a la esterilidad circundante, la fantasía metafórica reconcilia los elementos más heterogéneos. Los verbos se han reducido, predominando la inconexión nominal y la negatividad, como caracterización fundamental («cosas secas», «espiga en el ojo») no hace sino acentuar el vacío que encontramos al principio («Se fueron», «desgarrada»). Negatividad que, en últimos análisis, encierra un fondo esencial, arcaico, sobre el que descansa el espíritu «primitivo».

La mínima alteración del equilibrio u orden humano, precariamente mantenido por una

[34] *«Es decir, que la oposición civilización/naturaleza debe inscribirse en el cuadro más amplio de la relación que enfrenta a opresores y a oprimidos, los cuales aparecen vinculados de modo dialéctico; y aún más puro hegelianismo poético : el oprimido se apropia, o intenta apropiarse, los rasgos del opresor (así los negros)».* García-Posada Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York, *Madrid: Akal, 1981, p. 75.*

[35] *«La visión de la vida y de lo humano que en Lorca luce y se trasluce, está fundada en la muerte. Lorca siente la vida: por vía de la muerte, podría parecer paradójica esa idea, pero sólo por un momento. En verdad, la tradición religiosa y filosófica de muchos siglos viene ofreciendo al hombre, como aleccionadora y adiestradora de los pasos por la vida, la consideración de la muerte». Pedro Salinas, «García Lorca y la cultura de la muerte» en* Ensayos de literatura hispánica, *Madrid: Aguilar, 1961, p. 37.*

orden irracional (la explotación y degradación sistematizada e institucionalizada del ser humano) provoca la invasión y reintegración del elemento vital y regenerador que antitéticamente es anunciado por un profuso y primigenio desorden que triunfa sobre un cielo indiferente. Las imágenes de carácter arquetípico, universal («Manadas de caballos»: liberación de las fuerzas del instinto; «llama»: pasión; «helados»: muerte) aparecen asociadas con relaciones simbólicas de orden particular, personal: «El cielo tendrá que huir ante el tumulto de ventanas», o culturales, como la huida de todo principio espiritual, idea sugerida por la imagen de los numerosos suicidas que provocó el «crach» de 1929.

El sujeto lírico emerge para imponer su voluntad ordenadora (o forma de conocimiento) ante el caos material y espiritual de la ciudad, invocando la danza, rito del que han sido excluídos los causantes del mal («¡No, que no baile el Papa!/Ni el Rey,/ni el millonario de dientes azules»). La violencia, convertida ya en parte del rito, y concretada en los «obreros parados», transforma la energía instintual en una nueva y operativa fuerza de la naturaleza:

> No es extraño este sitio para la danza, yo lo digo.
> El mascarón bailará entre columnas de sangre y de números.
> entre huracanes de oro y gemidos de obreros parados
> que aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces,
> ¡Oh salvaje Norteamérica!, ¡oh impúdica!, ¡oh salvaje,
> tendida en la frontera de la nieve!

Los sentidos y uso del término naturaleza es, como antes dijimos, multivalente. El mismo Lorca al afirmar, «El negro que está tan cerca de la naturaleza humana pura y de la otra naturaleza» (OC, I, 1126), parece estar diferenciando una primera naturaleza que identifica con libertad, cultura, espíritu; y otra segunda de carácter cosmológico, fenoménico o empírico. Las primigenias fuerzas instintuales aparecen bajo dos caracterizaciones: como reflejo de las fuerzas oscuras de la bajeza humana («salvaje Norteamérica»), y como elemento orgánico libre, es decir, opuesto a las necesidades creadas e impuestas por la cultura anglosajona. Este desarrollo epicúreo, no represivo, se orienta, en principio, hacia el pasado subhistórico o utópico del ser colectivo del pueblo donde pueden rastrearse los principios vitales destruídos por la civilización.

En estos versos, como en muchos del poemario neoyorquino, predomina el uso del símbolo, o representación sistematizada de un objeto por otro; símbolo que en su acepción primera (symbal lein: unir) lleva la posibilidad de conjugar lo previamente separado por la fetichización, o carácter enajenado del mundo material. La relación polivalente de este discurso poético se establece por una serie de figuraciones imaginativas adscritas a los objetos. La asociación convencional («nieve»: muerte) se combina con el plano real, histórico, de los «gemidos de obreros parados», y el plano metafórico («aullarán, noche oscura, por tu tiempo sin luces»). En este último verso, el anhelo de los desempleados es conquistar, en primer lugar, ese estadio pretérito cuando era posible la libertad. «Tendía en la frontera de la nieve» parece aludir a la seudomuerte, o muerte sin grandeza ya que ésta carece del perfil individualmente esperanzador que el sujeto lírico asocia con la muerte.

Ante la pasividad, vacío, asepsia y la falta de conflicto («Un cielo mondado y puro, idéntico a sí mismo») la presencia del «yo» no personal patentiza la necesidad de mantener viva la tensión: «Yo estaba en la terraza luchando con la luna». Sin embargo, la en un principio catártica danza del «abollado mascarón» se convierte, por influencia de la enajenación circundante, en un signo más de negación, [16] en tanto en cuanto materializa la ausencia de

[16] «*Here is the climax of the poem and of the meeting of Africa and New York: the dance. But somehow this dance is not an imitation of cosmic rhythms It is not a ritual in which man's unconscious merges ecstatically with the spirit and rhythms of the universe. but rather a frency born of the anarchy of a civilization loosed from the*

objetivo moral de una colectividad (los negros) que tiene que defenderse de la nefasta influencia del blanco, ensimismándose en el enajenante ritmo de la música.

La transformación real, efectiva (reforzada por imperativos y futuros) será instrumentada, después de una apocalítica destrucción, por la voluntad de los oprimidos contra los opresores. [37] El enemigo es fácilmente identificado con la Bolsa neoyorkina, símbolo de un sistema injusto, aberrante y deshumanizado que exige una urgente aniquilación por la clase explotada (los negros):

> Que las cobras silbarán por los últimos pisos.
> que ya las ortigas estremecerán patios y terrazas,
> que ya la Bolsa será una pirámide de musgo
> que ya vendrán lianas después de los fusiles
> y muy pronto, muy pronto, muy pronto,
> ¡Ay, Wall Street!
>
> (471)

José Ortega

erarth», B. J. Craige. Lorca's Poet in New York. The Fall into Consciousness, *Lexington: The University Press of Kentucky, 1977, p. 61.*

[37] *«Questo verso ("Vendrán las lianas después de los fusiles"), como del resto l'intera poesia a cui appartienem è forso de più interessanti e stimolanti della racolta, poiché può dar adito a varie formulazioni interpretative. La mia opinione è comunque che non si tratti di un ennesimo simbolo della civilità* (los fusiles) *de contraporre a quello della natura selvaggia che lo precede* (las lianas). *Sarebbe un gioco di campinature troppo facile e, a questo livello, discutibile persino nella soelta. Anche se Lorca queste poesie —come el resto nelle raccolte precedenti— abbonda di simbolismi che oggi alcuni critici tendono a definire facili (ad. es. Wall Street, il dollaro, i millonari, le macchine, etc.) non su può negare che in ultima analisis tale simbologia sia stata adottata precisamente per la sua facilità divulgativa e persino per la sua "grossolana" inmediateza, in modo da stabilire uno stacco ancora più stridente nella rappresentazione dei due mondi in conflitto. Ma in questo caso, in rapporto con la struttura della poesia* Danza de la muerte, *la parola* fusiles *implica un valore d'uso preciso e concreto, Piero Meranini, «Emblemi ideologici del* Poeta en Nueva York», Lingua e Stile, *VII, 1972, pp. 194-195.*

Y no hallé cosa en que poner los ojos que no me diera nuevas de la muerte

Iniciar esta serie de apuntes sobre un tema tan extenso y complejo como «Lorca y los gitanos» con una cita de Quevedo es, al tiempo, manera indirecta de rendir homenaje a un libro mágico —*Memoria del flamenco*, de Félix Grande— y constatación de una paradoja fundamental: la fascinación por la muerte como única y definitiva afirmación de vida está en la raíz más profunda y sacramental —imprime carácter— del ser gitano en el universo literario de Federico García Lorca. Sin caer en la tentación de adjudicar dudosas, por no decir imposibles, connotaciones cristianas a la actitud del gitano en Lorca, la muerte se nos aparece como suprema liberación y, por tal, como el único paso hacia un «definidor» y «definitivo» ser y ser-gitano. No es la vida ultraterrenal, no es el *después de*, sino la muerte en sí lo que establece los términos exactos de la relación del gitano con el universo. Y así, ineludible obligación de *ser en la muerte*. Mientras el cristiano debe considerar el «cómo» de la muerte como trámite previo a una vida posterior —trámite que es, además de común a todos, incumbencia exclusiva de la conciencia con el Dios justiciero—, el gitano, al menos en la concepción lorquiana, necesita de la clara e inequívoca definición del tránsito, no por compromiso con un futuro hipotético, sino por necesidad de afirmación inmediata en el mundo de los vivos. Es decir, con la esencia *vital* de la raza. Antonio Torres Heredia, gitano de presunta casta («hijo y nieto de Camborios»), hombre que encarna todos los atributos míticos de la raza calé («Moreno de verde luna/anda despacio y garboso/Sus empavonados bucles/le brillan entre los ojos») portador de un centro particular y por tanto definidor («con una vara de mimbre») se dejará prender por la guardia civil en el camino de Sevilla sin ofrecer resistencia. Su actitud pasiva acarreará el deshonor y lo que es más grave, la pérdida de identidad:

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros

Llegando incluso a la anulación del individuo:

Ni tú eres hijo de nadie
ni legítimo Camborio

De hecho, la pasividad o la aparente cobardía de Antonio Torres Heredia no sólo supone la desgracia personal, sino que la hace extensiva a la colectividad y provoca la entonación de un réquiem aplicable a toda una raza:

¡Se acabaron los gitanos
que iban por el mundo solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

Algo tiene que arrancar a los viejos cuchillos del rincón de lo inútil, necesitan del calor

de la sangre para abandonar el temblor de la casta arrumbada. La violencia redentora se hace ineludible. Antonio Torres Heredia, si quiere recuperar, no ya la entidad, sino el mero ser tendrá que ofrecer su vida para que ésta adquiera sentido paradójico a través de la muerte. Por todo ello, el romance de la Muerte de Antoñito el Camborio es inevitable. Imprescindible.

La muerte se presenta como la única posibilidad regeneradora. Y esa regeneración llega, eliminando cualquier otra opción, a través de un ritual de sacrificio. Es evidente que Antoñito se enfrenta a sus cuatro primos siendo consciente de la desigualdad de la lucha y por tanto de la imposibilidad de supervivencia: «... pero eran cuatro enemigos/y tuvo que sucumbir», pero no se trata de un triunfo en vida sino de la victoria en muerte. Y la muerte llegará con todos los atributos que edifican la sublime estructura del mito, esa substancia original que mantiene unidos a los hombres todos, a los gitanos todos. Del universo de decepción en el que el mundo de fuera se inhibe ante la pasividad del gitano: «A las nueve de la noche/lo llevan al calabozo,/mientras los guardias civiles/beben limonada todos./Y a las nueve de la noche/le cierran el calabozo,/mientras el cielo reluce/como la grupa de un potro». Se pasa a la exaltación épica del héroe encarnado en la cosmogonía mítica del animal: «Les clavó sobre las botas/mordiscos de jabalí», «En la lucha daba saltos/jabonados de delfín.» Y todo aquello que le fuera negado en el episodio de su prendimiento quedará trasladado al campo de la exaltación que va desde la ingenuidad populista «¡Ay, Antoñito el Camborio, digno de una emperatriz!» pasando por el retrato hiperbólico del perfecto ejemplar racial: «Zapatos color corinto,/medallones de marfil,/y este cutis amasado/con aceituna y jazmín» hasta la Apoteosis definitiva a caballo entre lo clásico y la iconografía religiosa: Tres golpes de sangre tuvo/y se murió de perfil./ Viva moneda que nunca se volverá a repetir. *(Lo clásico).* Un ángel marchoso pone/su cabeza en un cojín./Otros de rubor cansado,/encendieron un candil...» *(Iconografía religiosa).*

Parece evidente recordar aquí una afirmación de López-Morillas expresada en su artículo: vuelven su identidad y, a través de ésta, restituyen la sustancia mítica del colectivo. Pero no es un poeta de ideas; es un poeta de mitos; y el mito empieza en la linde misma en que acaban las ideas.» Afirmación indiscutible en lo referente al *Romancero* y muy defendible al ampliarla a toda la obra de Lorca. No sabemos por qué los Heredia quieren matar a Antoñito, apenas existe una vaga alusión a un sentimiento de rencor que difícilmente justifica el homicidio: «Lo que en otros no envidiaban/ya lo envidiaban en mí» y es que una vez más los autores del hecho importan poco y sus razones, menos. Son meros instrumentos de un destino que exige la muerte de Antoñito en unas circunstancias precisas que le devuelven su identidad y, a través de ésta, restituyan la sustancia mítica del colectivo. Poco importa el porqué en este universo de cómos. Lo sustancial es la recuperación de la «voz de clavel varonil», o la transfiguración en «jabalí» y «delfín». Las aceitunas no tendrán que aguardar, vergonzantemente, noches de Capricornio, y el camino hacia los toros en Sevilla cortado, de un modo humillante por la guardia civil, se hará lance natural, misterioso ritual de estrellas, campos en flor, premonición de albero, mitología de tierra abierta:

Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris,
cuando los eriales sueñan
verónicas de alhelí,
voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.

Al llegar a este punto, se hace necesaria, una vez más, la referencia al trabajo de López-Morillas en su señalar la voluntariedad de la muerte, pero añadiendo a sus consideraciones

algo fundamental: la muerte tiene un carácter voluntario cuando se produce como resultado de una necesidad de purificación.

La muerte es, en la casi totalidad de la poesía de Lorca, la cristalización de un acto de voluntad que no puede ser sino violento en su concepción y, sobre todo, en el modo de ejecución. Lorca parece estar obsesionado (no ya sólo en el *Romancero* o en *Poema del Cante Jondo*, sino en su prolongación dramática: en *Bodas de Sangre*, en *Yerma* e incluso en *Mariana Pineda* (basta una mínima reflexión para constatarlo) y, muy especialmente, en la muerte que supone la más hermosa afirmación de la libertad del individuo, la de Adela en *La Casa de Bernarda Alba* de toda la producción lorquiana parece obsesionado, decíamos por la índole voluntariosa del acto que conduce a la muerte. Y esta obsesión *nace en el gitano; pertenece a ese universo, supuestamente primitivo, del gitano.* Según la apreciación de López Morillas, «para el hombre primitivo, la muerte que nosotros llamamos «natural» es un fenómeno desconcertante y sin sentido. El progresivo deterioro del organismo vivo, cuando se encuentra desligado de un agente material y conocido, le causa pasmo al par que terror, y el cuerpo yerto y frío que no ostenta señales de violencia es un enigma con el que no puede lidiar su razón rudimentaria. (...) El aborrecimiento que siente el gitano lorqueño hacia la muerte «natural» nace de la irracional comprensión de que esa manera de morir es impura y cobarde. (...) La sangre es, pues, la esencia de la vida, y su derramamiento es la esencia de la muerte.» Y, hasta aquí, la tesis de López-Morillas que nos plantea una serie de interrogantes: ¿Puede establecerse un paralelo entre la concepción gitana de la muerte en Lorca en un supuesto enfrentamiento del hombre «primitivo» con el deterioro biológico de la llamada «muerte natural»? ¿Es la muerte violenta la mera representación de un supuesto primitivismo? Nos parece que no. Y aquí van las razones: a) La violencia como factor de vida y de muerte le viene al gitano, no de una idiosincrasia natural, sino de la imposición que le viene de fuera. Es decir, del mundo «racional» de los payos. Cárcel, tortura y muerte no son caracteres inmanentes del «ser gitano», sino interpretaciones foráneas impuestas por razones culturales, religiosas y sociales. b) No es el gitano quien se condena a la violencia, sino el mundo exterior quien se la impone. La violencia no es endógena sino trágica e irremediablemente exógena. La violencia, nace del mundo exterior y, desde allí, como reacción, se hace parte patrimonial del «ser gitano».

Tanto Antoñito el Camborio, como el Amargo, por citar dos ejemplos claros, están avocados a la muerte y esa muerte nace de una voluntad relativa, ya que el Destino la impone. El hombre puede elegir el *modo* del tránsito, pero es el mundo de fuera el que impone el *cuando* y *el porqué.*

Parece, por tanto, poco justificado afirmar, como hace López-Morillas, que la violencia y la voluntariedad en la muerte del gitano sean achacables a su «primitivismo». La muerte está inserta en la cosmogonía gitana como lo están el éxodo y la marginación y no cabe pensar en una voluntariedad en ninguno de esos casos. La automarginación del gitano, su éxodo continuado responde no sólo, o no exclusivamente, a una idiosincrasia racial o social, sino a una serie de circunstancias que llegan de fuera. Y ya no se trata exclusivamente de los gitanos en Lorca sino de los gitanos simple y llanamente. En la poesía flamenca lírica de origen popular se nos presenta la muerte como la amenaza constante y *externa* que se convierte en obsesión y contra la que *no se puede luchar:* «Qué cosita más sensible:/voy a pelear con la muerte/y alcanzarla es imposible». La muerte, que acecha y ataca cuando quiere, una muerte que, por lo abrupto de su llegada es «violenta», marca la existencia del gitano y estamos aquí una vez más inmersos en la paradoja «vivir en muerte»: «Si será negra mi suerte/veredita que yo sigo/siempre me espera la muerte».

Quizás, con el fin de esclarecer este punto, debamos alejarnos de la muerte violenta e

individual para adentrarnos en la amenaza a un colectivo que nace de dentro a fuera en cuanto a los factores desencadenantes, pero que es brutalmente impuesta por el mundo exterior en su consumación. Es el caso del arrasamiento de la ciudad de lo gitanos (máxima expresión del colectivo) por la guardia civil (brutal representante del mundo «ajeno»). La amenaza del mundo de puertas afuera se acerca, sigilosa y cruel: «Los caballos negros son./Las herraduras son negras/Sobre las capas relucen/manchas de tinta y de cera./Tienen, por eso no lloran,/de plomo las calaveras./Con el alma de charol/vienen por la carretera./Jorobados y nocturnos,/por donde animan ordenan/silencios de goma oscura/y miedos de fina arena./Pasan sin querer pasar,/y ocultan en la cabeza/una vaga astronomía/de pistolas inconcretas.» El mundo de dentro alienta feliz, casi insensatamente ajeno al peligro: «¡Oh, ciudad de los gitanos!/En las esquinas banderas./La luna y la calabaza/ con las guindas en conserva./¡Oh, ciudad de los gitanos!/¿Quién te vio y no te recuerda?/Ciudad de dolor y almizcle,/con las torres de canela.»

Nada en ese mundo de la ciudad gitana hace suponer la violencia, sino todo lo contrario. Es un mundo idílico, un mundo casi de transfiguración onírica en el que el gitano se asoma a su cosmos particular a través de su más característico faenar: «Cuando llegaba la noche,/noche que noche nochera,/los gitanos en sus fraguas/forjaban soles y flechas» y ese mundo arranca hacia lo sublime por vías de lo más puramente ingenuo donde se mezclan en maravilloso maridaje festivo las creencias de una religión intuida, la más inmediata mitología y un orientalismo de rancio abolengo caló: «La Virgen y San José/perdieron sus castañuelas/y buscan a los gitanos/para ver si las encuentran/La Virgen viene vestida/con un traje de alcaldesa/de papel de chocolate/con los collares de almendras./San José mueve los brazos/bajo una capa de seda./Detrás va Pedro Domecq/con tres sultanes de Persia.» La tragedia parece inconcebible dentro de este paraíso donde se entremezclan las cosas sabias de tejas arriba y la exultación popular de tejas abajo. La media luna participa de la alegría soñando «un éxtasis de cigüeña» mientras «estandartes y farolas invaden las azoteas» Esta ciudad de los gitanos es un universo en paz consigo mismo sobre el que va a caer con toda la furia de la violencia establecida el canon inmisericorde del mundo exterior. La máxima representación de la legalidad, eso que llamamos la «autoridad» va a arrasar un mundo de ilusión y fina, casi exquisita, alegría sin que sepamos las causas. O mejor, por una sola causa: ese mundo mágico es el de los *gitanos*. Es la ciudad de la fiesta, la ciudad de las «verdes luces». Una ciudad «libre de miedo» que, precisamente por carecer de él «multiplicaba sus puertas». En este mundo de profunda armonía, donde reina el orden entre el hombre y sus cosas va a entrar la *legalidad* uniformada a sembrar el caos. El mundo de los otros, el mundo uniformado de los payos romperá el equilibrio y sembrará el dolor, la muerte y el desorden: «¡Oh ciudad de los gitanos!/La Guardia civil se aleja/por un túnel de silencio/mientras las llamas te cercan./¡Oh ciudad de los gitanos!/¿Quién te vio y no te recuerda?/Que te busquen en mi frente/Juego de luna y arena».

Les propongo, ahora, a todos ustedes un pequeño juego: recuerden ustedes el Romance de la Guardia Civil Española de Federico García Lorca y manténganlo en la memoria mientras nos remontamos por el túnel del tiempo y del espacio a días y paisajes muy, muy lejanos...

«En ese país donde el sol sale detrás de una oscura montaña, hay un ciudad grande y admirable, rica en caballos. Hace muchos siglos, todas las naciones de la tierra viajaban hacia esa ciudad, a caballo, a lomos de camello o a pie... Todos hallaban un refugio, una acogida. Entre aquellos viajeros había algunas de nuestras tribus. El soberano de aquella ciudad les acogía favorablemente y, al observar que sus caballos estaban bien cuidados, les propuso establecerse en su imperio. Nuestros antepasados aceptaron, plantaron su tienda en los fértiles prados. Allí vivieron mucho tiempo contemplando con agradecimiento la tienda azul

de los cielos. Pero el destino y los espíritus del mal veían con disgusto la felicidad del pueblo *Rom*. Entonces, a aquellos lugares dichosos enviaron malvados jinetes *Jutsi* que prendieron fuego a las tiendas del pueblo feliz, y tras haber pasado a cuchillo a los hombres, se llevaron a la esclavitud a mujeres y niños. Sin embargo, muchos escaparon, y desde entonces no se atreven a permanecer en un mismo lugar.»

Esta historia remota de remotos pueblos gitanos tiene paralelismos evidentes con el Romance lorquiano, algunos de ellos sugerentemente próximos (La ciudad grande y admirable frente a la otra con banderas en las esquinas, imposible de olvidar, feliz y despreocupada la tienda azul de los cielos versus «los gitanos en sus fraguas/forjaban soles y flechas» los malvados jinetes Jutsis versus «Los sables cortan las brisas/que los cascos atropellan» etc. etc.) Lo que separa a los dos textos es sencillamente que el «Romance de la Guardia Civil Española» está escrito entre 1924 y 1927 en tierras de España y la leyenda se halla recogida en un libro titulado *Zíngaros viajeros por los montes Urales* de Mijail Kunavin y fechado alrededor de 1840.

Ahora bien, las posibles coincidencias en cuanto a lo que las dos historias pudieran tener de anecdótico —y, por tanto, de superficial e incluso tópico: la ciudad soñada e irreal amenazada por las fuerzas del mal por lo que tiene de envidiada excepción— tiene una importancia relativa. Lo esencial aquí va más allá del caso concreto para alcanzar categoría alegórica. Los gitanos parecen condenados al dolor cada vez que intentan enfrentar su nomadismo externo con una profunda voluntad de permanencia que les es negada por sistema. El tránsito permanente del gitano, como la violencia, vienen impuestos desde fuera. Son una maldición y como toda maldición no nacen de la voluntad del colectivo minoritario y específico, sino *que existen por voluntad del colectivo mayoritario* (el mundo de los payos). Se enfrentan aquí, trágicamente, la imposición foránea nacida del recelo y la incomprensión y todo lo que tiene de fuerza irrestible de destino con el ejercicio de la voluntad personal (libre albedrío). Si el gitano no se queda quieto es porqueno le dejan hacerlo *sin obligarle a renunciar a su entidad cultural y social. Sin tener que abandonar los atributos de casta y raza. Sin que le nieguen, sencilla y trágicamente su razón de ser.*

Lo inmóvil es lo deseado, frente a la condena al continuo movimiento, y lo que dolorosamente queda es la maldición del tránsito frente a la voluntad de permanencia:

Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
Ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser
con las sábanas de holanda.

Este misterioso fragmento de uno de los romances —el «Romance Sonámbulo»— más intrigantes y de mayor vuelo lírico del *Romancero Gitano*, nos enfrenta con esa obsesión por la permanencia frente al éxodo que define al gitano en la poesía de García Lorca. Frente al caballo —el continuo movimiento— la casa, símbolo de permanencia; ante la montura, claro elemento de movilidad, el espejo, donde se remansa la figura en la impasividad del

reflejo; contra el cuchillo —ese que penetra fino por las carnes asombradas (en términos de otro texto lorquiano) como el viento helado de la mañana— el cobijo cálido de la manta. La sangre derramada como reguero/testigo del itinerar involuntario hacia la muerte. (Compadre, vengo sangrando desde los puertos de Cabra) frente al tránsito definitivo en términos de la más ostentosa tranquilidad «Compadre, quiero morir/decentemente en mi cama/de acero si puede ser/con las sábanas de holanda». Ante todo esto ¿quién puede pensar en el éxodo como modo de vida libremente elegido? ¿Cómo hablar de razas voluntariamente itinerantes? ¿O es concebible la existencia de una maldición acaecida por la voluntad de un Dios irreconocible en su ensañamiento, en busca de una tierra ni siquiera prometida? ¿Acaso es concebible el acatamiento de una supuesta ley natural que otorga la bendición de la pertenencia a un mundo asentado y concreto para unos, mientras condena a otros a la permanente, angustiada e inútil persecución de un mundo propio y estable? Para una reflexión profunda sobre todos estos interrogantes que la visión del gitano en Lorca parece sugerir nos faltan aquí tiempo e intención. Aquí nos estamos limitando a señalar una serie de temas en torno al gitano sugeridos en una parte concreta y limitada de la obra lorquiana. Si, en verdad, se canta lo que se pierde o lo que no se alcanza, el canto de los gitanos lorquianos es a la libertad, a la dignidad ante la vida, es decir, frente a la muerte. (Aquí, para evitar que se atribuyan intenciones ajenas a este trabajo, debemos dejar claro el carácter marcadamente anecdótico de los poemas del *Romancero*. En palabras del propio Lorca: «Procuro armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes y el resultado es extraño pero de una belleza nueva». Y es en ese ir y venir de lo humano particular a lo mítico universal, sin fronteras aparentes, donde Lorca nos ofrece su personal visión de la *vida, pasión y muerte del gitano*. Una visión que, por poética, selecciona la realidad, y la transforma, la amolda a una necesidad personal de superar lo vulgar objetivo por medio de la exaltación subjetiva. Baste aquí, como ejemplo, el caso de Antoñito el Camborio. Ya hemos visto cómo se produce su proceso de sublimación. La historia objetiva es, cómo no, mucho menos heroica: Antonio es, en realidad, un gitano de Chauchina, traficante de caballos, borracho y jinete, que un día apareció muerto oliendo a vino, ensartado el vientre por el propio puñal al caerse de la montura. La visión lorquiana del gitano pasa por encima de la aparente realidad para crear una cosmogonía mítica que está en la raíz esencial de la raza. Al fin y al cabo la realidad ha sido desde siempre material de historia. El mito, de poesía.) Fieles a esa visión vamos a centrarnos en la más sugerente de las figuras evocadas por Lorca: *Amargo*, mitad sueño, mitad vigilia; medio humana y medio fabulada; entreverado de realidad y de mito.

En el mundo soterrado donde desvaría el subconsciente, coexisten, en un caos que nada tiene que ver con el mundo de la idea, atavismos, miedos, ancestrales creencias jamás formuladas, monstruos que sufren súbitamente, arrasando las fronteras de lo racional, abominando de cualquier discurso inteligible y que andan empeñados en ganarle a la razón el pulso de la cordura. De ese material están hechos los mitos que fascinan a Lorca.

Uno de esos agentes de la angustia individual y colectiva es la certeza en una cita con la muerte. Una muerte violenta y a plazo fijo. Un emplazamiento frente al que nada puede la voluntad de vida. Ni la juventud, ni la hermosura, ni la destreza, ni ninguno de los atributos de la vida en triunfo podrán resistir ante el embite innegociable de la suprema cita. El mito del *emplazado*. Y el *amargo* se constituye en encarnadura del mito. Pero, inevitablemente, surge la duda: ¿Pertenece el Amargo al mundo gitano o al mundo payo? Y esa pregunta genera una serie de interrogantes: ¿Está la voz de la Madre más cercana a Bernarda Alba que a la de Soledad Montoya? ¿No es el entorno del Amargo, sedentario, hecho de

patio y adelfas, con una casa y su puerta para pintar una cruz, todo lo contrario del ámbito del gitano itinerante?

En cuanto a lo segundo hay que constatar que los gitanos que Lorca conoce son ya, Dios sabe cómo, gitanos establecidos; son los gitanos del Sacramonte granadino, son los gitanos que habitan una ciudad aunque sólo sea para que la guardia civil la arrase. La voz de la Madre del Amargo es una voz trágica donde desaparece la idiosincrasia particular del individuo para dar paso a un desgarro universal, sin fronteras. Es la Madre cósmica del color y la pérdida. El Amargo, por su parte es la encarnación perfecta de toda la cosmogonía gitana en Lorca. Es paradigma, como mito, de algo consustancial al gitano: lo inevitable de la muerte violenta y la desesperación del hombre incapaz de oponerse a su fuerza telúrica.

Sobre la génesis del Amargo contamos con el testimonio del propio Lorca, encerrado en unas palabras que sobrecogen por lo que tienen de premonitorio del destino del poeta: «Teniendo yo ocho años y mientras jugaba en mi casa de Fuente Vaqueros, se asomó a la ventana un muchacho que a mí me pareció un gigante y que me miró con un desprecio y un odio que nunca olvidaré y escupió dentro al retirarse. A lo lejos una voz lo llamó: ¡Amargo ven! Desde entonces, el Amargo fue creciendo en mí hasta que pude descifrar por qué me miró de aquella manera. Angel de la Muerte y la Desesperanza que guarda las puertas de Andalucía. Esta figura es una obsesión en mi obra poética. Ahora ya no sé si le ví o se me apareció, si me lo imaginé o ha estado a punto de ahogarme con sus manos».

En plena infancia, en medio de un mínimo mundo de juegos despreocupados, cuando la imaginación vuela hacia un inofensivo horizonte de cosas inconcretas y, por tanto, inocuas, el niño Lorca reconocerá o, al menos intuirá, la muerte en la figura «gigante» de un ser portador de «desprecio y odio». A través de una ventana —cuadro, escenario, altar, retablo— se colará la muerte presentida en el corazón de un niño de ocho años. Y ese presentimiento, esa visión que el tiempo se encargará de hacer ambigua, soñada, imaginada o simplemente temida crecerá en Lorca hasta convertirse en obsesión y en premonición de algo que, trágicamente, se haría realidad. Lorca, payo, anticipó su muerte a través de un destino gitano. Y así, el Amargo Lorca, el poeta y el mito se unirán en la inmisericorde muerte del camino. Y las Córdobas y las Granadas de la esperanza quedarán, definitivamente, lejos, inalcanzables.

El tema del Amargo aparece, por vez primera en *Poema del Cante Jondo* en forma de diálogo dramático. Un joven, de enormes ojos verdes, traje de pana ciñéndole el talle y un reloj de plata, que le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso, se encuentra solo en medio de una carretera. Entona un canto —Yo le pregunté a la muerte— que «pone un acento circunflejo en el corazón de los que le han oído». Se produce el encuentro con un jinete quien acabará convenciéndole para que vaya con él. La madre del Amargo, lamentando trágicamente la muerte del hijo, muerte violenta, pondrá punto final a este texto que encontrará continuación en el Romancero Gitano, Romance del Emplazado. Ya hemos visto la importancia que la muerte violenta tiene en la cosmogonía del gitano lorquiano. Una muerte que alcanza su síntesis simbólica en el cuchillo o la navaja, o el puñal. En un objeto pequeño y de aparente insignificancia, pero que es utilizado para la destrucción de aquello que para el hombre constituye la seña básica y fundamental de identidad: la vida. En *Bodas de Sangre* queda claramente expresada la trágica contradicción entre la pequeñez del objeto y la inmensidad de su función cuando la Madre entona su llanto funerario:

> Vecinas: con un cuchillo
> con un cuchillito
> (...)
> que apenas cabe en la mano,

pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

Hasta tal punto llega la importancia del cuchillo que éste pasa de objeto inanimado a sujeto con vida propia, como si la mano que lo guía desapareciera. Provisto de atributos generalmente referidos a la voluntad humana irá sembrando el horror de la muerte como actor protagonista en la ejecución de una fatum trágico. Hasta tal punto que, en su presencia, desaparecerá cualquier otro tipo de circunstancia, como se ve en el poemilla *«Encrucijada»* de *Poema del Cante Jondo:*

Viento del Este:
un farol
y el puñal
en el corazón.
La calle
tiene un temblor
de cuerda
en tensión,
un temblor
de enorme moscardón.
Por todas partes
yo
veo el puñal
en el corazón.

Se trata, pues, de una tragedia muy particular donde no solamente el arma homicida parece guiada por una anónima mano, sino que *poco importa* esa identificación. Es la muerte traidora, la muerte inesperada que una violencia por encima de la voluntad de los hombres impone. Es, por otra parte la premonición de la muerte como la definitiva y última renuncia a la libertad. Homicida anónimo, víctima anónima en un ritual que nos llega de remotas voluntades de dioses innombrables. Compárese aquí los versos «Por todas partes/yo/veo el puñal/en el corazón» con la copla popular flamenca ya mencionada: «Si será negra mi suerte/veredita que yo sigo/siempre me espera la muerte».

La muerte acecha y las razones que se encuentran tras esta violencia de destino parecen diluirse en un «que más da», en un encogimiento de hombros que se adentra con su indiferencia en los caminos de la metafísica. Una metafísica que encuentra su punto de partida en el objeto animado del cuchillo: «El puñal,/entra en el corazón/como la reja del arado/en el yermo./No./No me lo claves./No./El puñal,/como un rayo de sol,/incendia las terribles hondonadas./No./No me lo claves./No.»

Uno de los factores de esta muerte en la que importa todo menos su proceso de gestación, su porqué, su historia, es la soledad. La soledad como elemento de intrahistoria, de recóndita crónica personal. El anonimato y la soledad son dos conceptos que andan muy próximos puesto que si la identidad es siempre el reconocimiento ajeno del ser, qué mayor soledad, qué pérdida de identidad más terrible que la del muerto; quién más solo, qué soledumbre mayor que la del cadáver en su pasmo: «Muerto se quedó en la calle/ con un puñal en el pecho/ No lo conocía nadie./ ¡Cómo temblaba el farol!/ Madre./ ¡Cómo temblaba el farolito/ de la calle!/ Era madrugada. Nadie pudo asomarse a sus ojos/ abiertos al duro aire./ Que muerto se quedó en la calle/ que con un puñal en el pecho/ y que no lo conocía na-



die.» Nada más lejos de lo anecdótico que esta manifestación de la muerte callejera, muerte inmisericorde donde el hombre pierde, no ya la vida, sino su única referencia de identidad. Nada más cruel que esta negación del ser, tan distinta de aquella otra muerte que antes comentábamos, la del Camborio, por ejemplo. Aquí la muerte cumple una función desprovista de cualquier atributo susceptible de ser considerado como positivo. Si la muerte es la negación del futuro, y la muerte gitana se opone a ella a través de la memoria de los que quedan, ¿qué mayor negación que el anonimato? Y, a la vez, ¿qué mayor misterio que cuando se juntan los desconocidos designios del más allá con la indiferencia del anonimato en el aquí y ahora? «Que muerto se quedó en la calle y que no lo conocía nadie». Hay, sin embargo, otra posible interpretación acaso todavía más terrible. Ese cadáver, esa víctima de la violencia sufre las consecuencias de un nivel de fuerza más sutil y más trágico. Acaso no lo conozca nadie porque nadie se atreva a hacerlo. El miedo a las represalias, el pavor ante posibles repercusiones que tienen origen en la opresión social hace que todos nieguen al muerto. En cualquiera de las dos posibilidades de interpretación el resultado viene a ser el mismo: la soledad cósmica del cadáver.

Si itinerante es, históricamente, la vida del gitano, itinerante será la muerte que le aceche. El Amargo, como Antoñito el Camborio, encontrará su fin en la incertidumbre del camino y como resultante de su terrible sino que le niega el alcanzar jamás la meta deseada. El Amargo no llegará a Granada —es decir, a una de las tierras prometidas—; su peregrinaje quedará truncado por la mano de un «jinete» que no es sino la personificación de la violencia sin sentido, de la pena negra del destino. Un jinete que encarna una teoría lírica y terrible: cuchillo y muerte:

Jinete: Venden cuchillos. Ese es el negocio.
Amargo: De salud les sirva.
Jinete: De plata y oro.
Amargo: Un cuchillo no tiene que ser más que un cuchillo.
Jinete: Se equivoca.
Amargo: Gracias.
Jinete: Los cuchillos de oro van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de yerba.
Amargo: ¿No sirven para cortar el pan?
Jinete: Los hombres parten el pan con las manos.

Luchan los personajes del universo lorquiano con la violencia como constante vital. Una violencia que todo lo preside. Una violencia que es, ante todo, institucional. Que nace en el seno de los hombres que hacen las leyes. Una violencia que, viniendo de fuera, se instala como eterna amenaza contra la plenitud vital, contra lo fuerte, contra lo hermoso. Una violencia que arranca a los hombres del telar de los sueños. Que rompe y prohibe. Que niega porque manda. Y son las madres lorquianas quienes más sufren de la eterna amenaza. Quienes se desviven ante la sombra constante de la muerte violenta. Es la voz resignada de la madre de El Amargo:

Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.
Día veintisiete de agosto
con un cuchillo de oro.
La cruz y vamos andando
era moreno y amargo.

Vecinas, dadme una jarra
de azófar con limonada.
La cruz. No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.

Y es la voz asombada por la premonición y el dolor por las cosas oscuras de la Madre en *«Bodas de sangre»:*

La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó (...) Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era. (...) Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca (...) y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. (...) ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?

Hablábamos antes de la soledad como elemento fundamental de ese dolido y doloroso ser gitano en Lorca. Una soledad que quizás tenga sus raíces en el aislamiento al que se ve sometida la raza gitana a lo largo de su historia entreverada de caminos forzados o de ghetos no menos impuestos. Una soledad ante la que sienten los gitanos un alarido en el pecho que va de la rabia al miedo, del llanto a la pena negra:

Por abajo canta el río
volante de cielo y hojas.
Con flores de calabaza,
la nueva luz se corona.
¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota!

Una soledad jamás deseada, una soledad cósmica; impuesta por el tiempo, por los hombres, por el paisaje, por el entorno y por la rueda eterna de la nada:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.
(...)
Soledad, ¿por quién preguntas
sin compaña y a estas horas?
Pregunte por quien pregunte,
dime: ¿a ti qué te importa?
Vengo a buscar lo que busco,
mi alegría y mi persona.

Una soledad que es, en su concepción poética, la de los dioses, la de los héroes. Una soledad que participa del misterio de la vida en su inmediatez y de la tragedia mítica en su proyección hacia la muerte:

El veinticinco de junio
abrió sus ojos Amargo,
y el veinticinco de agosto
se tendió para cerrarlos.
Hombres bajaban la calle
para ver al emplazado
que fijaba sobre el muro
su soledad con descanso.
Y la sábana impecable,
de duro acento romano,
daba equilibrio a la muerte
con las rectas de sus paños.

El mundo es un lugar inhóspito donde nada parece tener sentido, donde poco cuenta la voluntad y viene a dar lo mismo un sitio que otro. Sólo la muerte fija definitivamente el lugar del hombre. En la muerte se acaba el camino, el trabajoso ir siempre sin descanso. En la muerte se diluyen los espejismos que nos hacen creer cerca de la tierra prometida. Siempre de jornada y siempre las luces del descanso entrevistas en la niebla y lejanía de un horizonte incierto:

Jinete: ¿No son aquéllas las luces de Granada?
Amargo: No sé.
Jinete: El mundo es muy grande.
Amargo: Como que está deshabitado.
Jinete: Tú lo estás diciendo.
Amargo: ¡Me da una desesperanza!
Jinete: Porque llegas ahí. ¿Qué haces?
Amargo: ¿Qué hago?
Jinete: Y si te estás en tu sitio. ¿Para qué quieres estar?
Amargo: ¿Para qué?
Jinete: Yo monto este caballo y vendo cuchillos, pero si no lo hiciera, ¿qué pasaría?
Amargo: ¿Qué pasaría?
Jinete: Estamos llegando a Granada.
Amargo: ¿Es posible?
Jinete: Mira cómo relumbran los miradores.
Amargo: Sí, ciertamente.
Jinete: Ahora no te negarás a montar conmigo.
Amargo: Espera un poco.
Jinete: ¡Vamos, sube! Sube deprisa. Es necesario llegar antes de que amanezca... Y toma este cuchillo. ¡Te lo regalo!

Caminos de muerte, incomprensiones paridoras de odios, postergamientos animadores de soledad y el miedo como un lobo, corazón arriba, pero, sobre todo, el hombre, con su miseria y su grandeza son algunos de los temas que este ensayo sobre el gitano en la obra de Federico García Lorca ha señalado, más desde la atalaya de la intuición y la lectura emocionada que desde fríos posicionamientos eruditos.

Al iniciar este recorrido por los senderos del amor y la muerte no olvidábamos unas palabras de Lorca que quizás podrían ser invocadas en una descalificación académica de este ensayo. Aquellas palabras en las que relegaba al gitano al capítulo de la anécdota. No olvidamos esas palabras, aunque sí las ponemos en tela de juicio porque creemos que Lorca llevó su obra mucho más lejos de lo que sus propósitos hacían suponer. Si el mito es «un reconocimiento de conflictos naturales, del deseo humano frustrado por potencias no humanas, por la opresión hostil, o por deseos contrarios; si es la historia de nacimiento, pasión y derrota por la muerte en que consiste el común destino del hombre; si el mito es todo esto, el gitano, en la obra de Lorca, alcanza la dimensión mítica y en torno a él se crea una cosmogonía trágica. La tragedia de unos hombres y una tierra. El gitano en Lorca lucha por afirmar su individualidad ante fuerzas irresistibles, bestiales y a menudo ajenas. Si resulta que la muerte es la única manera de triunfar sobre el destino, entonces la muerte se afrontará. Con rabia, sí. Pero, por encima de todo, con dignidad.

Alfonso Gil

AMIGOS
Y VIAJES



Portada del programa del Encuentro que sobre el tema: *Federico en América* tuvo lugar los días, 20, 21 y 22 de mayo de 1986 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana

Ricardo Molinari: una rosa para Federico García Lorca

I

La muerte desafortunada de Federico García Lorca interrumpió una noble amistad. Sin embargo, esta breve relación daría sus frutos. En el año 1933 Molinari realizó un viaje por Europa y una buena parte del mismo lo dedicó a estar en España. Allí pudo entablar amistad con algunos hombres de letras de este país, entre los que se encontraba José María de Cossío a quien visitó en la Casona de Tudanca y al que luego le haría llegar por intermedio del propio Lorca un ejemplar de *Una rosa para Stefan George*[1]. Esto ocurría en el año 34, cuando Federico se encontraba de regreso de su viaje por la Argentina. Pero ya en el 33 Molinari había publicado *Nunca* en la colección *Héroe* que dirgía Manuel Altolaguirre.

Durante 1934 y como consecuencia de la amistad nacida durante ese verano porteño, Molinari publicará el ya mencionado *Una rosa para Stefan George,* con un dibujo original de Lorca y firmado por ambos poetas. También ese mismo año aparecerá *El tabernáculo,* cuyos ejemplares llevan todos la firma del autor y cinco dibujos originales de Federico.

Tres años después, en 1937, Molinari rinde homenaje al amigo muerto con la aparición de *Casida de la bailarina.* Todos los ejemplares aparecen firmados por el autor y con un dibujo original del poeta español. Cuando en 1943 la editorial Losada publique *Mundos de la madrugada,* recopilación de obras de Molinari que abarcan el período comprendido entre 1933 y 1940, el poeta incluirá *Elegía a la muerte de un poeta,* con dedicatoria *A F. G. L.,* tres poemas que conforman uno sólo que aparecen como parte del llamado *Libro de la paloma.* Más tarde, en 1955, esta *Elegía* tendrá una nueva tirada de quince ejemplares numerados, con témpera de Santiago Cogorno, el primero, y el segundo con una de Raúl Soldi. Con anterioridad, en 1946, Molinari escribe *Elegía y casida a la muerte de un poeta español* en clara referencia al recuerdo de Federico.

Sin embargo no parece fácil saber cuándo leyó Lorca a Stefan George. Pudo haber sido antes de viajar a Buenos Aires o por intermedio de Molinari. De cualquier manera, antes o después, ambos poetas sabían quién era el escritor alemán y el homenaje que le tributan a su muerte es prueba suficiente de ello.

Luego de realizar estudios sobre Historia del Arte, George marchó hacia París. Allí se aproximó a los simbolistas liderados por Mallarmé del cual realizó posteriormente interesantes traducciones. En contra de la visión estética que colocaba al objeto de arte en un recinto que no había sido tocado por el tiempo de vida y, por tanto, por la caducidad del hombre, George descubrirá que el tiempo se introduce en las relaciones entre ambos, que la obra de arte pierde su duración intemporal y es puesta en analogía con el destino de la vida sobre la tierra[2]. El arte no será imagen intemporal de una idea, sino extracto condensado de una

[1] *García Lorca, Federico,* Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, *Edición facsímil con textos de Dámaso Alonso, Jorge Guillén y otros. Institución Cultural de Cantabria, 1982.*

[2] *En* El retrato de Dorian Gray *Oscar Wilde invierte los caracteres y da con la síntesis de toda una evolución.*

realidad que nos ha sido dada directa e interiormente en la experiencia. Con ello el arte ha dejado de existir como un reino objetivo y su ser depende del especial sentido del tiempo que nace en la personal duración de la experiencia, pero posee la capacidad, a su vez, de abarcar todas las formas de tiempo.

La íntima contradicción que hay en el hecho de que el tiempo deje una imagen tras sí que aparece en la corriente que fluye sin descanso, es una de las claves de la poesía de George. De ahí que el poeta alemán, para materializar el poema en el espacio —con la intención de traducir el espacio en tiempo o presentar el tiempo como espacio— lo aleje de la forma exterior habitual de las palabras, lo individualice hasta en lo tipográfico y tenga en cuenta el valor original que representa, en exquisitas ediciones de sus libros. Su posibilidad de no ser intercambiable ni sustituible, que es donde radica su valor como objeto de arte, encuentra su correspondencia temporal en aquellos instantes que en cierto modo dejan atrás el tiempo perecedero y permiten una experiencia de pura duración.

Esta visión del arte no parece extraña, aunque más no sea en un primer sentido, a la obra de Ricardo Molinari. Casi todos sus libros forman parte de una colección de objetos exquisitos. Ediciones cuidadísimas, papeles seleccionados, tiradas limitadas, numeradas y firmadas, muchas con ilustraciones de relevante valor, son una muestra de esta preocupación. Si bien García Lorca no lleva adelante una actitud tan extremada en lo que hace a sus propias ediciones, es claro que suma su natural ímpetu al que al respecto viene manteniendo Molinari [5].

Por otra parte, no hace falta decir mucho acerca de lo que Federico pensaba del arte. No sólo estaba al tanto de lo hecho y dicho por un Mallarmé; si debiéramos elegir alguna imagen que lo representara, nadie dudaría en ver en Lorca, en su obra como en su vida, la figura indiscutida del artista.

En 1933 él mismo dirá que, si bien el artista es siempre un anarquista no debe dejar de escuchar «las tres fuertes voces»: la de la muerte, la del amor y la del arte. El homenaje a George revela en ambos poetas la preocupación por indagar en estas tres presencias dominantes: se vive más allá de la muerte y sólo se muere con sentido cuando hay lucha, búsqueda de la esencia, de aquello que singulariza nuestra existencia en la tierra. El tiempo daña, contamina la existencia, la palabra no alcanza, la muerte es preferible porque en ella el hombre encuentra la individualidad que lo define, aquello por lo que ha luchado de manera incesante y que la vida no ha sabido explicar:

> Duerme, lujo triste, en tu desierto solo.
> ¡Esta palabra inútil!

Pero esta visión que de la muerte tienen ambos se enriquece, se vuelve más compleja en su humanidad cuando el que muere es el amigo. La muerte de Lorca, alevosa, no encuentra su molde en *Una rosa para Stefan George.* Así como la muerte de Ignacio hallará su expresión en el *Llanto,* serán necesarias nuevas elegías para que Molinari se consuele ante tanta iniquidad.

[5] *Lo mismo ocurría posteriormente con Rafael Alberti.* Oda al amor *aparece en Buenos Aires en 1940. Son treinta y tres ejemplares numerados, siete en papel Fabriano y veintiséis en papel Romaní con un ejemplar fuera de tiraje en papel Perusia que lleva el número 1. Todos con un dibujo de Rafael Alberti. También las relaciones entre Alberti y Molinari tuvieron su interés.* Mundos de la madrugada *está dedicado al poeta español.*

II

En definitiva, Molinari dedicó al poeta granadino tres poemas: *Casida de la bailarina, Elegía a la muerte de un poeta, Elegía y Qasida a la muerte de un poeta español*. En los tres, Molinari aparece afectado por la muerte de su amigo y es curioso de ver cómo ciertas correspondencias aproximan los poemas mencionados al *Llanto* de García Lorca. Del mismo modo que en el propio *Llanto* algún verso como

> Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

recuerda al del argentino:

> Duerme. Dormir para siempre es bueno, junto al mar.

Simbología de la paloma

Así como en *La cogida y la muerte* Lorca menciona la lucha del alma indefensa, simbolizándola con la paloma, frente al poder destructor de la muerte representada, en este caso, por el leopardo:

> ya luchan la paloma y el leopardo

Molinari sitúa la *El* en *El libro de la paloma*. El poeta parece encerrar en su libro toda la inocencia y hallar, a al vez, para esa «rama abierta al aire», un significado de pervivencia eterna donde no puede llegar la muerte.

A su vez, en la primera edición del *Llanto*, en el año 35, el pintor José Caballero lo ilustra con un retrato de Ignacio Sánchez Mejías, a cuyo pie podemos ver una banda con esta inscripción: «... lo recibió la Blanca Paloma». Sin duda tal inscripción se refiere a la Virgen de la Blanca Paloma, pero también contiene en sí misma el significado simbólico del término paloma.

En la *EQ*, escrita al cumplirse los primeros diez años de la muerte de García Lorca, se alza la pregunta:

> ¿Qué río renegado, cuál, demente
> inmerso y desdichoso de la nieve
> bajó por ti, y por ti, *aleve*,
> hasta tu *seno de paloma:*
> de rama abierta al aire,
> perdida por su aroma?

Ambos términos, *aleve* y *paloma*, vuelven a fundirse en una concepción dramática de la fragilidad del espíritu ante la brutal irrupción de la muerte.

También en la *CB* las palomas acuden a los jardines a beber, sin presentir la danza de la muerte que los ronda:

> quiero acordarme de la muerte de los jardines, del agua verde que beben las palomas,
> ahora que tú bailas, y cantas con una voz áspera de campamento;

Los comentarios a los poemas de ambos poetas no ambicionan agotar el tema sino establecer ciertas correlaciones. De aquí en más Casida de la bailarina *será citada* CB; Elegía a la muerte de un poeta, EL, *y* Elegía y Qasida a la muerte de un poeta español, EQ.

La cursiva es nuestra.

La paloma, pura e indefensa, se cristaliza en Molinari en la figura espiritualizada del poeta granadino.

No sucede lo mismo para Lorca, con la figura de Ignacio. Vale la pena comparar cómo son nombrados ambos: en los poemas de Molinari el amigo muerto es llamado *lirio dulce, alta aurora (EL); azucena dulce, resplandor último, primavera sin tallos, idílico, trasluciente, seno de paloma, rama abierta al aire, voz inigualable, delicia de las penas, hermosa cabeza, Abel suave (EQ); luz insuperable, ángel tibio, luna de jardín, perfume de fuentes, amor sin amor, rosa del cielo, Orfeo sin aire, numeroso solo, boca dulce, triste mío (EQ).* En el *Llanto,* en cambio, Ignacio es *paloma, perfil seguro, príncipe, río de leones, torso de mármol, aire de Roma andaluza, risa, nardo, buen serrano, blando, duro, tierno, deslumbrante, tremendo, ruiseñor, capitán, perfil, gracia, elegancia.* De esta larga lista —incompleta— surge el contraste entre la espiritualización aludida en Molinari y la sensualidad de algunos epítetos utilizados por Lorca.

Carácter público de la muerte y de la añoranza

En la Nota Introductoria al «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías»[6], Mario Hernández destaca:

> ... En ese rito medido y trágico el héroe puede morir, cumpliéndose el sacrificio litúrgico, con su correspondientes coro inmenso de espectadores. (...) Por la misma razón se insistirá en el carácter público de la muerte, nombrándose al agolpado gentío y a la muchedumbre sedienta. De este modo, el amigo se despoja en una parte del llanto de su propia singularidad humana para convertirse en héroe de un rito trágico que adquiere resonancias cósmicas.

En *La cogida y la muerte* el estribillo y dos versos confirman esta opinión:

> ¡A las cinco de la tarde!
>
> En las esquinas grupos de silencio
> y el gentío rompía las ventanas.

Por su parte, Molinari transfiere la imagen del gentío a la de otros hombres, más lejanos, que ante la injusticia de la muerte erran desolados.

> No son pastores los que se lamentan
> en la tarde rojiza de esta edad,
> ni a distraídas frondas
> vuelven los ojos estos hombres solos
> descreídos y errabundos,
> que te recuerdan.
>
> *(EQ)*

Cerrando tal añoranza de muchos o de algunos con:

> ¡Oh azucena dulce de la muerte!

Magistral síntesis de la personalidad del evocado que contrasta notablemente con esos «solos / descreídos y errabundos» que han quedado perdidos en la vida.

La añoranza y el recuerdo son temas fundamentales para Molinari y el lugar que ocupa Federico García Lorca en la memoria del poeta argentino es definitivo:

[6] *En Federico García Lorca,* Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos. *Alianza, 1981.*

Quiero llevarte por las calles porque siempre estoy solo.

(El)

Será entonces un compañero deseado para la eterna soledad del poeta. Soledad que en muchos momentos de su poética es requerida como única posibilidad para la verdadera creación. Sin embargo, ante una pérdida tan rica y dolorosa ésta se transforma en una *luna fría*, en una muerte triste:

... yo me quedo aquí.
debajo, mirando como una luna fría
anda por las plazas buscando claveles.
(El)

Prolongación de la vida tras la muerte

Cuerpo presente es voz que se eleva en el propósito de prolongar la vida tras la muerte y es deseo de *no ver.*

En la primera parte el poeta trata de *convencerse* y de *convencernos* de que Ignacio está definitivamente muerto. El «ya se acabó» es repetido con énfasis dos veces, porque la evidencia se vuelve rotunda. Pero en notable contraste, después de una aparente aceptación de la muerte, surge

¡No es verdad lo que dice!

y de ahí en más la voluntad del yo por imponer la vida es superior a la evidencia misma de la muerte. Hasta que desemboca en los dos últimos versos ya citados, imperativos y dolorosos:

Vete Ignacio: No sientas el caliente bramido
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar! *

En amorosa despedida, en *CB* también se induce al poeta amado al sueño y no a la muerte en actitud cobijante, casi paternal:

Duerme, triste mí, perdido, que yo estoy oyendo
el canto del adufe que viene del desierto.

Pero el olvido es imposible:

¿Quién se anima a olvidarte;
quién no llega por ti,
atravesando
los desiertos fríos del sueño,
hasta la flor más dura de la noche
para mirarte aún vivo, sonriente,
y con la triste vida
ya solitaria?
¿Quién dejaría de verte; quién, di,
resplandor último, primavera sin tallos?
¿Quién los delgados y ligeros ojos
no volvería hacia ti: solo, idílico;
impaciente despierto de la muerte?

(EO)

* *Con respecto a este verso, Jorge Guillén en la edición del* Llanto *antes citada, afirma: «Y como último consuelo: "¡También se muere el mar!" Admirable incongruencia que sin embargo enlaza al fallecido con tantos elementos de la naturaleza. Un a modo de requiem que la voz canta frente al perdido, no en la luna, sino en la tierra, bajo la tierra.»*

El sueño, engañoso consuelo, permite abandonar la brutal realidad y libera los más recónditos deseos del alma. Federico, entonces, es nombrado por medio de dos bellísimas metáforas —«resplandor último», «primavera sin tallos»— insistiendo en la imposibilidad del «no ver», ya que la muerte será siempre ineficaz ante tanta luz.

La última interrogación subraya en el recuerdo y en el deseo de la pervivencia eterna del otro:

> impaciente, *despierto* de la muerte [8]

Y así como García Lorca exhorta a Ignacio a que se aparte de la muerte y tan sólo duerma y repose *(Cuerpo presente)*, Molinari después de aceptar, en apariencia, la muerte de Federico insiste con notoria ternura y esperanza:

> Tú estás muerto, y nadie ya te espera;
> dinos, entonces, si aún sientes crecer
> entre las manos
> el ramo de ciprés que te acompaña.
>
> *(EQ)*

Esa vida que nace entre las manos será símbolo de la tragedia inspirada en la idea de la justicia inmanente, justicia que crece con la fatalidad de un brote natural.

Pero en la *EI*, como ocurre otras veces, el sueño es un cima que es necesario atravesar:

> A veces voy hacia ti con un tulipán anaranjado,
> cruzando la atmósfera densa del sueño,
> a buscarte por áridos jardines...

Inmediatamente surge la esperanza del reencuentro:

> Tal vez te cubra el cuerpo una túnica de azúcar perfumada;
> un día que no se resuelve a morir,
> y bajes para andar entre los hombres de la tierra cantando.

Para finalmente recaer en la amorosa búsqueda del amigo muerto; en tierra solitaria y sin sentido, testigo de tanta locura y sinrazón:

> ... y yo te busco, salgo a encontrarte por la tierra vacía.

En *CB* es ferviente el deseo del poeta de oír y ver a su amigo muerto «vagando por la aurora»:

> Quisiera oír su voz que duerme inmensa con su narciso de sangre en el cuello,
> con su noche abandonada en la tierra.
>
> Quisiera ver su cara caída, impaciente sobre el amanecer,
> junto a su viola de luz insuperable, a su ángel tibio;
> su labio con su muerte, con su flor deliciosa sumergida.

Es este deseo el que permite que cobre vida por sobre la muerte; vida en soledad como la de los hombres que aún están vivos:

> ... Ya estás ahí solo
> como alguno de nosotros en la vida.
> *(CB)*

Otra constante en el canto de Molinari es la Naturaleza. Sus elementos, infatigables compañeros del yo, también lo son en el dolor. Y ellos tampoco olvidarán:

[8] *La cursiva es nuestra.*

No habrá, quizá, laurel,
mirto, ni adelfa fúnebre,
ni tinieblas y cielos transparentes,
que te nieguen. Ni flor, praderas, mar
—soledad— que no traigan sus inertes
y oscurecidas plumas
hacia ti por el tiempo, y todo el tiempo.
(EQ)

¿No serán tal vez más fieles en el amor al amigo que los frágiles hombres? Es mucha la venalidad humana y contrasta con la naturaleza limpia y pura:

Las altas tardes que van naciendo del mar, los pájaros con los árboles de las colinas;
las gentes aún pegadas a las sombras,
a los ríos oscuros de la carne.
(CB)

Poder desintegrador de la muerte

Ambos poetas coinciden en su concepción de la muerte como presencia constante y devastadora. En *Cuerpo presente,* Lorca personifica a la muerte con la piedra donde los sueños gimen, el tiempo se deshace en lágrimas, cazadora de lluvias grises, atrapadora de todo lo vivo. Pero siempre muda y fría. Y es ahí donde yace el cuerpo de Ignacio, sobre la piedra, cubierto de pálidos azufres y con cabeza de minotauro. La muerte ha iniciado su tarea destructora y la lluvia se meterá por su boca, el aire hundirá su pecho y surgirán los hedores. Ese bello cuerpo se esfuma y se llena de horrorosos agujeros.

También en *EQ* se sintetiza en logrado verso todo el dolor y la constante impotencia ante el poder de la muerte:

¡Oh muerte dura, río espeso!

Sordo reproche para que finalmente el yo acabe por reconocer toda la imposibilidad humana y terrenal:

¡Qué puede el hombre, la ternura,
ay, las brillantes flores!

El amor y la naturaleza: aquello con lo que el hombre trata de sobrevivir a la destrucción. Elementos que, por otra parte, dan sentido a la terrible incoherencia del existir. Sobre todo el amor, la ternura. Tan sólo por él el hombre parece justificar su existencia y singularizarse.

En *El* la muerte aparece definitivamente relacionada con el olvido:

La muerte es como el olvido, como la llanura;
igual que el amor cuando lo quema el aire.

Los versos aluden al irreductible destino de los días:

Desnudos y perdidos se destrozan
los días de la tierra.
(EQ)

Sigilosamente la muerte se ha introducido en el cuerpo del poeta amigo:

dinos dónde escondiste, ¡ay!, esa muerte
que nadie puedo verte,
imposible y callada.
(EQ)



Ricardo E. Molinari, dibujo de Jorge Larco, 1946

Muerte inconcebible —río renegado y demente—, poderosa e indiscriminadora:

> ¿Qué río renegado, cuál demente,
> inmerso y desdichoso de la nieve
> bajó por ti...
>
> *(EQ)*

Bailarina que danza, enloquecida, y ensombrece y desconcierta al poeta:

> Baila aliento triste, alarido oscuro. Lleva tus pies de acero sobre los alacranes
> que tiemblan por las hojas de la madera,
> golpeando sus tenazas de polvo
> cerca de tu piel.
>
> Yo estoy pendiente de ti, ensombrecido: tu canto me enfría la cara, me envenena el vello.
> Qué haría para poder estar quieto
> abierto en tu garganta llena de barro,
> hasta resbalarme por tu pecho, como una llama de rocío.
>
> *(CB)*

Y el dolor casi inexpresable le lleva a confesar:

> ... siento que se me llena el cuerpo
> de una aguda marea turbia que me ciega la vista,
> y me cubre la piel de los brazos, de dolorosas
> manchas oscuras.
>
> *(EI)*

Para incorporar a su sentir a toda una España sufriente:

> ... Ya no sé conformarme
> de tanta muerte que os cubre a todos;
> siento que vuestra tierra me amarga la saliva
> y me quiebra las fuentes agrias del pecho.
>
> *(EI)*

Luego de recaer una vez más en la tremenda imposibilidad de expresar tanta amargura, intenta impregnar su corazón con la muerte del amigo y se vuelva amorosamente en un intenso pensamiento. Allí comenzará a compartir su propia muerte con la de Federico:

> Quiero pensar en ti largamente, sí, en una casa vacía,
> donde las paredes tengan el horror de la vida,
> pegado en los papeles; donde haya quedado
> una lengua olvidada. Donde se me espante
> el corazón triste. Allí, pensaré en tu muerte
> —también en la mía—. Ya quiero acostumbrarme
> a ella,
> hoy que tú estás muerto, lirio dulce, alta aurora de Al-Andalus.
>
> *(EI)*

En *EQ* la muerte es sensual, engañadora, posesiva y miserable. Se apropia, luego de fuerte impaciencia, de la voz inigualable del poeta:

> Tal vez entre el ramaje de las venas,
> en dulce halago, movería
> sus ojos destruidos de esperarte,
> o dentro de tu voz inigualable
> —delicia de las penas—,
> comenzó sorda y ágil a desearte
> para sí, miserable.

Conseguida su presa la muerte deja una ausencia, un vacío donde todo pierde su sentido más natural:

¿Qué haréis, días, mañanas, tardes, noches,
perdidas sombras del espacio,
con la ausencia, ya breves o ligeras?

Y en su afán, tal vez de consolación, crea una imagen lúdica del poeta muerto, invocando su amada niñez tantas veces cantada y recordada con inmenso amor por el poeta granadino:

Dónde andarás jugando...

(El)

Invocación de la alegría que lo acompañó hasta el fin y descripción de un cielo ideal, adecuado y merecido refugio:

... Dicen que el cielo debe ser
igual que un valle con colinas,
con árboles amarillos, cubiertos de flores;
con ángeles azules
volando en la claridad.

(El)

El canto como única manera de trascendencia

En *Alma ausente*, luego de reiteradas insistencias en el ya imposible reconocimiento de los otros para con Ignacio.

porque te has muerto para siempre

rescata la imagen querida por medio de su canto:

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto
yo canto para luego tu perfil y tu gracia...

Unico poder trascendente. Nadie ya callará esa voz y por ella continuará la vida y el recuerdo, resguardando para siempre la imagen intacta de

un andaluz tan claro, tan rico de aventura

También Molinari, en su *El*, le pide a Federico su muerte para cantarla a través de los ríos y de las tierras. Así, quizá, arrebatada de la materia, será compañera de su soledad:

Déjame tu muerte para mí, para que yo la cante sobre el rumor de los abiertos
ríos,\en las altas tierras;
déjame que se la quite a los ángeles, al arco iris de la tarde,
a mí que tengo la voz honda
como una herida.

Ambos poetas reconocen así, que sólo el canto eternizará la vida por sobre la muerte. Si bien en Molinari ésta será *una rosa* más, un deseo sólo, un intento desaforado aunque aparentemente destinado a morir en un hondo nihilismo.

II

El hombre está solo. La palabra es inútil. El sueño es una balsa a través de la cual busca salvarse de la soledad. Porque soñar es consolarse, volver a un tiempo edénico. En la vigilia en cambio ese tiempo es imposible. Sin embargo sabe que el dormir es falso consuelo, ya que siempre podrá más el olvido que el cuerpo y que el amor. La comprensión de este *engaño* es a su vez constatación del enfrentamiento del hombre con el desierto: de ahí la voz del poeta trashumante, en punto intermedio —otoño— entre una partida y una llegada [9]. Estado de transitoriedad, soledad individual y también cósmica en los espacios infinitos.

Pero también el tiempo como descenso hacia la soledad y hacia la muerte. Sólo el encuentro con una forma auténtica de la vida puede salvarlo. Pero cuando descubre que el sustento de las palabras no es alcanzado por los otros debe aceptar que la única forma de libertad es la muerte. Cuando el hastío y la soledad se adueñan del ser el hombre ansía el consuelo de la muerte [10].

Contra lo previsto no se entrega y combate con ella a través del desierto de la vida, porque vislumbra su verdadera posibilidad de salvación en el amor. En él se consuma la experiencia de ser para la eternidad aunque en la tierra no se consiga superar la transitoriedad.

Sin embargo, la tragedia se vuelve contra el poeta, pues sabe que tal posibilidad también dejará de ser, y comienza un nuevo y absurdo combate para vencerla.

Vuelta al pasado por la memoria, lucha entre el amor y la muerte, la memoria y el olvido [11] y salto hacia la divinidad innombrada. Poesía de la revelación, poesía para el conocimiento donde la comprobación desoladora del vivir desemboca en el olvido. Dos niveles yuxtapuestos y complementarios en dramática tensión. Despojamiento de lo carnal y transitorio y búsqueda alucinada de lo eterno. Transcurrir incesante y fugaz, aliado de un nihilismo definitorio, y necesidad irreversible del tiempo para el logro del acabamiento maduro.

Pero «Nada, ¡ni el mar!» podrá sustraerse de la nada. También ahora serán necesarios otros poemas de Molinari para explicar —o soslayar— tanta desolación.

Tal el sentido de una obra que rinde su inmutable homenaje a la memoria de la belleza. He aquí *una rosa para Federico* en su tumba inhallada.

María Cristina Sirimarco
y Héctor Roque Pitt

[9] *«En el* Libro de la poesía y de los poetas, *Ibn Qotaiba dice hablando de la Casida clásica: "He escuchado a un hombre de letras decir que el autor de una Casida comienza siempre por hablar de los campamentos, de los restos, de los vestigios; llora, se lamenta, apostrofa al sitio del campamento e incita a su compañía a detenerse para tener ocasión de hablar de las gentes que se han alejado. Pues los habitantes de las tiendas viven sin cesar un acampar y una partida, al contrario de las gentes que habitan las moradas de la tierra. Los trashumantes se desplazan de fuente de agua, buscan los pastoreos herbosos y persiguen los lugares rociados por la lluvia, donde quieran que estén".» Citado por Narciso Pousa en* Ricardo Molinari, *ECA, 1961.*

[10] *Conviene señalar que* CB *es el primer poema al que Molinari llamará* Casida. *Posteriormente ésta será una forma familiar para el poeta argentino. Es probable que tal forma haya sido adoptada por Molinari a través de García Lorca.*

[11] *Este es uno de los temas claves en* El tabernáculo. *El primer poema comienza con estos versos:*

Si el olvido es fuego y el recuerdo agua,
¡ay! qué corazón de nieve tan triste tengo!



Cartas de Margarita Xirgu sobre Lorca y Alberti

A fines de 1984 tuve la oportunidad de dar cumplida noticia de la existencia de un copioso epistolario inédito de Margarita Xirgu, dirigido al dramaturgo y poeta extremeño, afincado en Barcelona, Joaquín Muntaner (1884-1957)[1]. Al retomar aquel tema en la presente ocasión, se incorporan los contenidos sustanciales del artículo de referencia, a la vez que se aportan nuevos datos *ad hoc* a partir de misivas desconocidas de la actriz al destinatario antecitado. Primeramente, empero, procede que se facilite al lector una información mínima acerca de tan extensa documentación.

Un epistolario inédito

El epistolario en cuestión consta de 160 cartas, las cuales sufrieron las complicadas vicisitudes del archivo de Muntaner hasta que las adquirió el municipio barcelonés, gracias a la mediación de José Tarín Iglesias. Este conocido periodista catalán ha transcrito a máquina los originales, y tiene preparada una edición de este material, con notas explicativas y un prólogo en el que, una vez más[2], abunda en la figura humana y literaria de Muntaner, personaje tan mal conocido que incluso suele equivocarse su origen geográfico, pues no falta quien le hace catalán, pese a ser extremeño[3].

El epistolario es de carácter autógrafo, está escrito en castellano, y testimonia una comunicación que abarca casi un quinquenio, pues la primera carta, remitida desde el Gran Hotel, de Font-Romeu, lleva fecha del 10 de julio de 1927, y la última, que se envió desde el Palace Hotel, de Valencia, la lleva del 27 de enero de 1932.

Toda esta correspondencia se refiere, básicamente, a aspectos relacionados con las actividades teatrales de la actriz y del propio Muntaner. En consecuencia, constituyen una fuente imprescindible para describir con más exactitud el itinerario profesional de Margarita Xirgu en el período antedicho, así como para facilitar datos ignorados sobre piezas escénicas y autores de la época, tales como Benavente, Valle-Inclán, Marquina, el propio Muntaner, los Quintero, Grau, Lorca, Alberti, etc. Asimismo, dichas cartas sirven para acercarse más a un mejor conocimiento de la personalidad y quehaceres cotidianos de esta mujer excepcional, que habla en ellas, entre otros temas, de su carácter, su religiosidad, su salud —de su mala salud de hierro, en realidad—, de la crítica, del público, de los estrenos, del movimiento de las taquillas... Pues bien: de las menciones de Margarita Xirgu a García Lorca y a Rafael Alberti, y a algunas de las obras dramáticas de ambos poetas del 27, vamos a tratar a continuación.

[1] *Cfr.* *«Una altra Xirgu, tant si us plau com si no us plau»,* El País. Quadern de Cultura *(9 XII 1984), pp. 1-2.*

[2] *Véase, por ejemplo, su estudio* Unamuno y sus amigos catalanes. *Ed. Peñíscola, Barcelona, 1966, pp. 1 y ss., donde se dedican muchas páginas a la vida y obra muntanerianas.*

[3] *Ver la carta de Juan Ramón a Joaquín Muntaner en Juan Ramón Jiménez,* Cartas, *Aguilar. Madrid, 1962, pp. 225 26. Antonina Rodrigo escribía «el joven escritor catalán Joaquín Muntaner», en* Margarita Xirgu, *Plaza & Janés, Barcelona, 1980, p. 182.*

Ultima fotografía de Margarita Xirgu y García Lorca. Enero de 1936

De *Mariana Pineda* a *La zapatera prodigiosa*

En el epistolario, Lorca aparece aludido por primera vez, aunque fugazmente, en la carta fechada en el Gran Hotel de France, de Valladolid, el día 3 de septiembre de 1927. Entre otros sucedidos, dimes y diretes, Margarita Xirgu le escribe a Muntaner:

> No creo nada de lo que dice Salvador, ni creo que Lorca haya dicho nada. Después de todo, creo que lo que más debe interesarnos a usted y a mí es el éxito que la obra tenga. Claro que la opinión de la crítica es muy estimable y favorece mucho, pero si no es sincera y se deja llevar de antipatías y simpatías personales, no debemos hacerle caso.

Con las lógicas reservas cautelares ante tan sucinta mención, entiendo que el contexto permite deducir que Lorca sale a colación a propósito de algún dicterio vertido contra un texto dramático de Muntaner que la actriz tenía previsto estrenar por entonces. La carta que sigue —del 12 de septiembre de 1927 [4]—, parece corroborar tal interpretación, pues Margarita Xirgu informa al dramaturgo que aquel mismo día acababa de iniciar los ensayos de la pieza muntaneriana *El hijo del Diablo*. Más abajo, puede leerse un párrafo que tiene que ver con Federico:

> (...) Al salir de Bilbao no me encontré muy bien, pero los días de Santander, que no ensayé, me repuse un poco y ya estoy dispuesta a ensayar de nuevo. Mañana, digo hoy ¡pues son las tres de la mañana del domingo! empiezo *en serio* los ensayos de *El hijo del Diablo* (...).
>
> El 10 de octubre por la mañana, si Dios quiere, llegaré a Madrid; ese mismo día visitaré el Museo, pues quiero ver un tocado para Doña María. El 11, tarde y noche, tendremos ensayos generales de *Mariana Pineda*, y el 12 debutaremos con ella. No creo que se modifique este plan.

El plan no se modificó, desde luego, al menos por lo que hace al estreno de *Mariana Pineda*, que tuvo lugar, en el madrileño teatro «Fontalba», en día tan señalado como el 12 de octubre de 1927. La escenografía era de Salvador Dalí, al igual que en el estreno del drama [5], la noche del 24 de junio de aquel año, en el barcelonés teatro «Goya» [6]. La pieza iba a recibir en Madrid críticas excelentes, y nada menos que de firmantes del prestigio de Díez Canedo, Fernández Almagro, Francisco Ayala y Manuel Machado [7].

Claro que, como ocurre en tantas ocasiones, parece que los plácemes de la crema de la intelectualidad no compaginaban demasiado con el grado de asistencia del público a las representaciones [8]. Así se desprende de la carta del 18 de octubre [9], en la que Margarita le comunica a Muntaner que se ve precisada a recurrir a *El hijo del Diablo* antes de lo previsto, a causa del escaso taquillaje de *Mariana Pineda*. La actriz aprovecha la circunstancia, además, para ensalzar la pieza del escritor extremeño, a fin de levantarle una moral que se encontraba muy baja por censuras anticipadas, y por su propia autocrítica. He aquí los momentos más interesantes de aquel texto:

[4] *Le corresponde el número 13 en la compilación —cronológica— de José Tarín Iglesias.*

[5] Apud, «*Decorados de Dalí para una obra de Lorca*», *en Antonina Rodrigo,* Lorca-Dalí, una amistad traicionada, *Planeta, Barcelona, 1981, pp. 101-121.*

[6] *Sobre el proceso que sigue el drama antes de llegar al estreno y sobre el estreno mismo, ver Antonina Rodrigo,* García Lorca en Catalunya, *Planeta, Barcelona, 1975, pp. 74 y ss. Véase asimismo el libro de Antonina Rodrigo,* Mariana Pineda, heroína de la libertad, *Plaza & Janés, Barcelona, 1984 (segunda aumentada), pp. 217 y ss.*

[7] *Cfr.* Margarita Xirgu, op. cit., *pp. 172-181.*

[8] *Acerca de la desfavorable acogida de los espectadores a* Mariana Pineda, *puede servir el resumen de Edwin Honig, en su* García Lorca, *Laia, Barcelona, 1974, p. 126-127. (La edición original inglesa es de 1944.)*

[9] *Esta es la misiva número 21 del repertorio. La encabeza el membrete «La Directora Artística del Teatro Fontalba».*

(...) No podemos dejar de estrenar su obra más tarde del 27 ó 28, pues *Mariana Pineda* no se sostiene y mucho será que el próximo sábado no tenga que sacar alguna de obra de repertorio.

(...) Muy bonitos los versos y de una gran emoción. Será la influencia de la época que estoy viviendo estos días, pero me han gustado muchísimo.

Sigue gustándonos a todos *El hijo del Diablo*. ¡No sea usted pesimista!...

Seis meses después, en otras dos cartas —con la misma fecha, por cierto— surge de nuevo la cuestión de la asistencia del público, esta vez el zaragozano, a las representaciones de *Mariana Pineda*, obra cuya capacidad de convocatoria a orillas del Ebro también dejó mucho que desear por entonces. La primera masiva consta que fue escrita de madrugada, tras una representación, mal acogida, de este drama lorquiano:

Mariana Pineda no ha gustado y no se podrá dar la tercera representación. Mañana va otra vez *No quiero* y el sábado saldrá *La ermita*.

Horas más tarde, en un segundo envío epistolar, la actriz reincide en el problema, pero antes manifiesta una muy dura valoración del «teatro catalán» y sus preferencias por Benavente:

(...) Comprendo perfectamente lo que le ha pasado a usted con la obra de Segarra. El teatro catalán casi siempre peca de lo mismo cuando quiere hacer gracia: ordinarieces y grosería. Aun la misma gente culta catalana está alejada del teatro y es por esto. Mi admiración por Benavente nace precisamente porque con su teatro evita el que caiga en manos chabacanas y groseras. Los Quintero, pueblo sano y noble (...).

Siguen los grandes entradones por las tardes, las noches son más flojas. Ayer con *Mariana Pineda* hubo el abono pelado, y por la noche nadie.

Alusiva a la persona, y a la figura literaria de Lorca, es la carta del 18 de agosto de 1928 [11]. Habían transcurrido ya dos años desde la dedicatoria, a Margarita Xirgu, del poema «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla», del *Romancero gitano* [12]. Por otra parte, faltaban sólo unos cuantos meses para el encuentro del escritor y la actriz en Granada, donde recibirían un homenaje con motivo del estreno, en la ciudad, de *Mariana Pineda*. Pero léase el pasaje culminante de la misiva, en el que ella se refiere a García Lorca en términos tan confidenciales como sorprendentes, en especial cuando arriesga el desafortunado pronóstico de que el poeta no se salvaría, literariamente hablando, se entiende:

(...) He recibido una carta de Lorca graciosísima. La Pachelo me dijo que antes de salir ahora de Madrid le dijeron que Lorca hablaba mal de mí y que ella contestó: a la primera obra que vuelva a escribir, hablará bien. Le he enseñado la carta y se ha reído mucho. Se ve que la publicación y el éxito de sus romances no le ha bastado y está disgustado por cosas sentimentales. La carta tiene un tono de ma... cito muy gracioso. No se salvará y creo como usted que vale, pero no se salvará.

La siguiente referencia a Lorca y a su teatro se registra en una carta del 4 de enero de 1929 [13]: «(...) A Lorca le dije que le haría *La zapatera prodigiosa*, pero sin decirle "los compromisos" que tenía contraídos, "ni cuándo".» A juzgar por este documento, puede asegurarse que Margarita Xirgu tardó prácticamente dos años en representar esta pieza, que no iba a estrenarse hasta el 24 de diciembre de 1930 [14].

[10] *Son los números 86 y 87 de la serie. Ambas cartas están fechadas en Zaragoza, el 4 de mayo de 1928. En la primera, figura en el remite el «Hotel Universo y Cuatro Naciones». La segunda se dató a las siete de la tarde.*

[11] *La carta era inédita hasta que la di a conocer, íntegramente, en el artículo citado en la nota 1.*

[12] *Se publicó en* Litoral, *núm. 1, noviembre de 1926.*

[13] *Lleva el número 129, y se remite desde el madrileño «Hotel Alfonso XIII».*

[14] Margarita Xirgu, op. cit., p. 206.

Del estreno de «Fermín Galán»

En el epistolario, García Lorca es mencionado por última vez en una misiva del 3 de junio de 1931 [15], en cuyo primer párrafo se lee: «Mi querido y admirado amigo: La prensa ha pegado a Alberti de una manera brutal. ¿No decían que Lorca y Alberti era los mejores poetas de las vanguardias? ¿En qué quedamos?»

El varapalo periodístico al que remite Margarita Xirgu es el propinado, mayoritariamente, a Rafael Alberti por la crítica madrileña, con ocasión del estreno de *Fermín Galán*. Los comentaristas, empero, elogiaron la actuación de la actriz [16] en una obra que ella sólo se decidió a representar tras vencer reservas y vacilaciones como las que recoge la carta del 26 de abril anterior [17]:

> (...) Me hubiera gustado verle y hablar con usted de los acontecimientos de estos días. Además, estoy algo preocupada por una obra que ha de entregarme Alberti. Se titula *Fermín Galán*. Anoche me leyó el primer cuadro: es muy bonito de verso, pero hay vivas y mueras de personas que están vivas y presentes y me da un poco de miedo. Me gustaría leerle la obra y cambiar impresiones. Usted podrá aconsejarme bien. Como tengo ningunas ganas de salir de Madrid, pensé que quizá una obra así en estos momentos podría tener oportunidad y llenar el cartel mayo y junio, pero no se esperaba tantos vivas y mueras. No sé que hacer, créame.

En el pasaje transcrito, la actitud de Margarita Xirgu ante la pieza albertiana se perfila más nítida y verazmente que en las fuentes hasta ahora utilizadas a propósito del estreno de *Fermín Galán*. De acuerdo con el contenido de la carta, la actriz hace partícipe a Muntaner del dilema en que se encuentra: por un lado, cree que en aquella encrucijada histórica —acababa de proclamarse la República—, la obra «podía tener oportunidad», y, por ende, propiciar un rendimiento comercial de hasta dos meses. Por otra parte, la proximidad de los hechos escenificados por Alberti, y el radicalismo de su texto, en el que se vitoreaba y se maldecía «a personas que están vivas y presentes», le infundían un comprensible temor.

La Margarita Xirgu que se trasluce en este documento resulta, a mi juicio, más fidedigna que la que suele presentarse como entusiasta partidaria [18], y hasta mentora [19], de *Fermín Galán*. En cualquier supuesto, resulta incuestionable el valor objetivo del hecho de que se atreviera a estrenar la obra el 1 de junio de 1931 en el teatro «Español», de Madrid.

Josep María Balcells

[15] *Tiene el núm.* 160 *y se dató en el* «Hotel Nacional», *de Madrid.*

[16] *Véase el apéndice IV del libro de Manuel Bayo,* Sobre Alberti, *CVS Ediciones, Madrid, 1974, pp. 167-179.*

[17] *Es la número 158. También se fechó en el madrileño «Hotel Nacional».*

[18] *«Margarita aceptó entusiasmada la idea y decidió prolongar su estancia, aunque tuviera que alterar sus planes.» Cfr.* Margarita Xirgu, op. cit., *p. 216.*

[19] *He aquí un aserto, en este sentido: «¿Qué historia tenía que dramatizar Alberti, a sugerencia de la propia Margarita Xirgu?», se pregunta Gregorio Torres Nebrera en su excelente estudio sobre* El teatro de Rafael Alberti, *SGEL, Madrid, 1982, p. 126.*

Miguel de Unamuno y la génesis del *Romancero gitano*

I

En la cubierta de la primera edición del *Romancero gitano*, García Lorca declara los años que enmarcan la composición del libro: 1924-1927. No obstante, y dado que algunas primeras versiones se pueden fechar ya en 1921, año precisamente de la composición del *Poema del cante jondo,* libro de notables paralelismos con el *Romancero Gitano,* conviene tener presente que el proyecto lorquiano se venía gestando desde bastante antes, como atestiguan dos hechos: el entusiasmo con el que el joven poeta acompañó a Menéndez Pidal en la recogida de romances que el investigador realizó en 1920 en Granada, especialmente en los barrios gitanos del Albaicín y del Sacromonte [1]; y la propia confesión llevada a cabo en su «Conferencia-recital del *Romancero Gitano*» en Barcelona durante octubre de 1935, y en la que Lorca decía:

> Desde el año 1919, época de mis primeros pasos poéticos, estaba yo preocupado con la forma del romance, porque me daba cuenta que era el vaso donde mejor se amoldaba mi sensibilidad. [2]

Afirmación que justifica el empleo de la forma romancística en su primera obra, el *Libro de poemas* (1921) o en el *Poema del cante jondo,* y que posibilita el entendimiento del *Romancero Gitano* como el eslabón cenital en la recuperación de la verdadera tradición andaluza, pues como el propio Lorca escribió: el *Romancero Gitano* es

> un libro antipintoresco, antifloklórico, antiflamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un sombrero plano, ni una pandereta. [3]

Pero, en cambio, resulta ser una obra fundamental en la definición de la esencia andaluza en su dimensión universal, y cuyo domicilio no es otro que el pueblo andaluz del que Lorca pretende tomar sus esencias más profundas y soterradas, como indicó en su conferencia de 1922 sobre la «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz»:

> Se debe tomar del pueblo andaluz nada más que sus últimas esencias. [4]

Dentro pues de la forma tradicional del romance y bajo el proyecto de desnudar la verdadera esencia de la tradición andaluza, García Lorca pone manos a la obra a la altura de 1920. En la génesis del proyecto y en el alcance que el granadino quiere darle, merece especial

[1] *Tomo el dato de la* Introducción *de Mario Hernández a FGL:* Primer Romancero Gitano (1924-1927). *Madrid, Alianza Ed., 1981; pág. 13.*

[2] *El texto vio la luz por primera vez en la* Revista de Occidente, *núm. 77 (agosto, 1969); págs. 129-137. Cito por FGL: Primer Romancero Gitano, ob. cit.; pág. 142.*

[3] *FGL: «Conferencia recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 142.*

[4] *FGL: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz».* Conferencias, I *(ed. Ch. Maurer). Madrid, Alianza Ed., 1984; pg. 71.*

atención la deuda lorquiana hacia el ideario unamuniano que por aquellas fechas se podía leer con la coherencia y complejidad que le daba la magnífica edición de sus *Ensayos* (1916-1918) por la editorial de la Residencia de Estudiantes y bajo la impronta inicial de Juan Ramón Jiménez. Lorca los leyó con entusiasmo y penetración singular según se desprende de la recomendación que le hace por vía epistolar (19-IX-1920) a Adriano del Valle:

¿Ha leído Vd. los últimos ensayos de Unamuno? Léalos: gozará extraordinarimante... [5]

Y precisamente en el último de los siete tomos —al que seguramente se refiere Lorca— se había editado el precioso ensayo *El secreto de la vida* (La España Moderna, julio, 1906) en el que Unamuno, a través del confidencial método epistolar, se interroga en torno de los verdaderos resortes del vivir en el mundo ramplón y bullicioso que le envuelve, sosteniendo una vieja idea suya que es expresada ahora en su más radical dimensión personal e individual:

Hay por debajo del mundo visible y ruidoso en que nos agitamos, por debajo del mundo de que se habla, otro mundo invisible y silencioso en que reposamos, otro mundo de que no se habla. Y si fuera posible dar la vuelta al mundo y volverlo de arriba abajo, y sacar a luz lo tenebroso, metiendo en tinieblas lo que luce, y sacar a sonido lo silencioso, metiendo en silencio lo que calla, habremos todos de comprender y sentir entonces cuán pobre y miserable cosa es esto que llamamos ley, y dónde está la libertad y cuán lejos de donde la buscamos.

La libertad está en el misterio; la libertad está enterrada, y crece hacia adentro y no hacia afuera. [6]

Además de la sorprendente coincidencia que se podría establecer a propósito de la oposición ley-misterio o civilización-creatividad, clave en la significación del *Romancero Gitano* y, en general, de toda la obra lorquiana, en la ya citada carta a Adriano del Valle, García Lorca parece hacer suyas estas reflexiones que postulan la indagación del misterio como la verdadera búsqueda de lo eterno, de lo esencial, de la misma mismidad que reside en el adentro más escondido. Escribe Lorca:

Estamos en el lago agrumador de la ramplonería y yo sobre él quiero que mi carabela fantástica vaya hacia el templo de lo Exquisito con las velas infladas de nieve y de sol. [7]

Partir del largo de la ramplonería, ser uno mismo, buscar el secreto del alma es la pretensión lorquiana de los primeros meses de la década de los veinte, según se desprende de múltiples testimonios epistolares. Así en una carta que cabe fechar alrededor de la primavera de 1921 le comunica a Regino Sainz de la Maza:

Yo vivo de prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco. Mi alma está absolutamente sin abrir. [8]

Ahondar en el secreto del alma, en su misterio, nacer verdaderamente, es tarea que el poe-

[5] *FGL:* Epistolarios, I *(ed. C. Maurer). Madrid, Alianza Ed., 1983; pág. 24.*

[6] *UNAMUNO, Miguel de: «El secreto de la vida.* Obras Completas, *t. III (ed. Manuel García Blanco). Madrid ed. Escelicer, 1966; pág. 879-880. Por cierto que Unamuno al mismo tiempo que descubría el último propósito de sus ensayos en* La España Moderna, *escribía a F. Antón en abril de 1906: «Sí, ponga usted el alma en cuanto escriba, póngala entera aunque sea hasta quedarse sin ella, que ya la recobrará centuplicada. Yo la estoy sembrando a jirones, a pedazos sangrientos, por todas partes, en mis ensayos de* La España Moderna *y sé que la recobraré. (...) Y luego la lucha, la tremenda lucha con el Destino, con el misterio del tiempo (...) Y esto lo digo a usted sangrándome el corazón. Y le remito a mi ensayo «El secreto de la vida», que publicará* La España Moderna. *Escriba usted. ¿Sobre qué? Sobre lo que el secreto de la vida le dicte, pero dejándolo secreto. Sángrese el corazón». («Unamuno a través de un epistolario inédito».* Orbis Catholicus, *1963 (II); pág. 186) Aclaraciones unamunianas que hacen más diáfano el sentido de la deuda para con su ideario en los primeros libros poéticos lorquianos.*

[7] *FGL:* Epistolario, I, *ob. cit.; pág. 24.*

[8] *FGL:* Epistolario, I, *ob. cit.; pág. 29.*

ta empieza a conseguir en el *Romancero Gitano,* como reconocía en 1935 justificando su elección para la conferencia-recital de los poemas del libro de 1928:

He elegido para leer con pequeños comentarios el *Romancero Gitano*, no sólo por ser mi obra más popular sino porque indudablemente es la que hasta ahora tiene más unidad, y es donde mi rostro poético aparece por vez primera con personalidad propia, virgen del contacto con otro poeta y definitivamente dibujado. [9]

Más luz arroja sobre los años decisivos en los que el poeta decide abordar la empresa del *Romancero Gitano* como tentativa primera en la búsqueda del misterioso secreto del alma, que no es otro —según Unamuno— que el ansia de eternidad, la confesión que le hace a Adriano del Valle inmediatamente antes de recordarle los ensayos del gran pensador vasco:

Me siento lleno de poesía fuerte, llana, fantástica, religiosa, mala, honda, canalla, mística. ¡Todo, todo! ¡Quiero ser todas las cosas! Bien sé que la aurora tiene llave escondida en bosques raros, pero yo la sabré encontrar... [10]

Con la apasionada y personal voluntad del joven artista, García Lorca, en un arranque de sinceridad, confiesa lo que es sin duda mundo íntimo, propia vida concreta, a la vez que en dicha confesión se advierte el peso de la reflexión unamuniana:

Y el secreto de la vida humana, el general, el secreto raíz de que todos los demás brotan, es el ansia de más vida, es el furioso e insaciable anhelo de ser todo lo demás sin dejar de ser nosotros mismos. [11]

Desde lo expuesto parece probable que el propósito lorquiano de proyectar su propia personalidad sobre el mundo gitano como reflejo profundo y único del mundo andaluz nazca al compás de sus lecturas de los ensayos unamunianos que daban a la luz las publicaciones de la Residencia de Estudiantes, especialmente el ensayo citado, ya que en él Unamuno valoraba el poder sugestivo, creativo e inefable del misterio, cuya presencia axial en el *Romancero Gitano* se advierte en el personaje central del libro, que según Lorca, es la pena:

Pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender. [12]

Ansia misteriosa y sin objeto, líricamente expresada en la desembocadura del «Romance de la pena negra»:

¡Oh pena de los gitanos!
Pena limpia y siempre sola.
¡Oh pena de cauce oculto
y madrugada remota! [13]

Y que es, en realidad, la raíz —el secreto— del alma del pueblo andaluz,

La pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz. [14]

dijo Lorca en la «Conferencia-recital del *Romancero Gitano*».

Importa señalar que la búsqueda de la propia personalidad creadora que García Lorca

[9] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.: pág. 142.*
[10] *FGL:* Epistolario, I, *ob. cit.: pág. 24.*
[11] *UNAMUNO, Miguel de: «El secreto de la vida». O.C., t. III, ob. cit.: pág. 884.*
[12] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.: pág. 143.*
[13] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.: pág. 66.*
[14] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.: pág. 147.*

se propone en el *Romancero Gitano* lleva consigo el encuentro con la esencia andaluza tan próxima a su temperamento y a su sensibilidad, educada desde niño en el conocimiento del folklore andaluz y reforzada después al aire de sus contactos con el mundo de la Institución Libre de Enseñanza. Federico de Onís ha subrayado este aspecto del quehacer lorquiano al abandonar su inicial vocación musical: «Cuando abandonó la vocación musical quedó ésta supeditada a la literaria y se restringió cada vez más al campo popular folklórico. Era por el mismo tiempo en que su poesía juvenil después de los ensayos románticos y modernistas, empieza a inspirarse en la poesía popular de entonces»[15]. Así, el cauce de los poemas del *Romancero Gitano* nace de las fuentes de la estampa popular folklórica que García Lorca había aprendido desde niño y hacia la que el poeta granadino mostraba una inclinación natural, indicada con su habitual dosis de lucidez y arbitrariedad por otro poeta andaluz contemporáneo: «No cabe duda de que Lorca —escribía Luis Cernuda en 1957— conocía a su tierra y a su gente, que la sentía y hasta la presentía; por eso es lástima que a ese conocimiento no le acompañase alguna desconfianza ante ciertos gustos y preferencias de carácter nacional.»[16]

Ciertamente el *Romancero Gitano* nace de la tradición folklórica andaluza, es más, quiere ser un retablo de Andalucía:

El libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael.[17]

Ahora bien, la Andalucía que late tras cada uno de los romances, la escondida tras la sensibilidad tradicional vaciada en palabra poética, la Andalucía por la que pasea Antonio Torres Heredia:

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.[18]

o de la que se levantan augurios y presagios de una muerte anunciada tras el quicio de cada puerta de una taberna o cada cauce de río antiguo:

Voces de muerte sonaron
cerca del Guadalquivir.[19]

no es la Andalucía tangible, localista y pintoresca que tantos poetas andaluces evocaron con desigual suerte, desde Reina o Villaespesa a Manuel Machado, es una Andalucía esencial, eterna, intrahistórica. La tradición que Lorca proclama, vaciando sus secretos íntimos en la naturaleza andaluza, es la tradición eterna en el sentido formulado por Unamuno en los ya lejanos ensayos de *La España Moderna* en 1895 y que ocupaban el primer tomo de la edición de la Residencia de Estudiantes. Decía Unamuno —es bien sabido— que hay

[15] *ONIS, Federico de: «García Lorca, folklorista».* Revista Hispánica Moderna, *núm. 3-4 (1940); pág. 369.*
[16] *CERNUDA, Luis: «Federico García Lorca».* Estudios sobre poesía española contemporánea». *Madrid, ed. Guadarrama (Colección «Punto Omega»), 1970²; pág. 1071-1.*
[17] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 142.*
[18] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 76.*
[19] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 78.*

una tradición eterna, legado de siglos, receptáculo de la ciencia y el arte universales, y cuya esencia hay que buscar en el presente vivo dado que es la sustancia de la historia, de lo inconsciente de la historia. Esta tradición es el fondo del hombre, el misterio del hombre, el secreto de la vida —en la terminología unamuniana de sus últimos ensayos—, y en ella se engasta la propia tradición con el futuro:

Hay que ir a la tradición eterna, madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna es la tradición universal, cosmopolita. [20]

Esta importantísima afirmación unamuniana en la que cristalizan numerosas reflexiones decimonónicas, sobre todo aquellas que habitan las páginas herederas del idealismo krausista,es atendida por García Lorca – antes lo había sido por Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez— en una doble dirección: de un lado, en la proyección de la tradición hacia el porvenir, y así en uno de los primeros textos teóricos lorquianos, su conferencia de 1922, «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz», el poeta granadino concluía evocando el esfuerzo de

todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir [21]

para no dejar en el olvido el alma popular andaluza que latía en cada una de las coplas y de los cantes.

De otro, el valor cosmopolita y universal de esta tradición. Lo tradicional folklórico andaluz es sublimado estéticamente por Lorca como antídoto del castellanismo, no siempre de proyección universal sino angostado en muchas ocasiones en localismos de vía estrecha sin fecundidad alguna y de valor creativo dudoso. Así en una temprana carta (primavera de 1921) a un interlocutor habitual, Melchor Fernández Almagro, leemos:

Quiero hacer este verano una obra serena y quieta; pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra a algunas niñas árabes que jugarían por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. (...) Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!! [22]

Y además, García Lorca al elegir lo gitano como singular expresión de esa tradición andaluza lo hace en perfecto acuerdo con la formulación unamuniana, pues en los gitanos ve lo más desnudo, lo más próximo a la esencia intrahistórica, a la par que lo más profundo y universal. Si en Juan Ramón aprendió lecciones de desnudez [23] —invocadas al tratar este mismo tema Andrés Soria hace ya varios años— en los ensayos de Unamuno, recientemente leídos, ha encontrado la fuente primera. De ahí que escriba a propósito de su libro de romances:

El libro en su conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la *verdad andaluza y universal.* [24]

[20] *UNAMUNO, Miguel de: «La tradición eterna»* (La España Moderna, febrero, 1895). *Cito por* En torno al casticismo, O.C., *t. I, ob. cit.; pág. 797.*

[21] *FGL:* Conferencias, I, *ob. cit.; pág. 83.*

[22] *FGL:* Epistolario, I, *ob. cit.; pág. 31.*

[23] *Debe verse el buen trabajo de A. SORIA: «El gitanismo de Federico García Lorca»,* Insula, *núm. 45 (15-IX-1949); pág. 8.*

[24] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 142.*

La apelación a Andalucía que con validez universal hace García Lorca en sus famosos romances, cuyo temblor, dramatismo y pena es el medio del libro, resulta, creo, mucho más clara desde la peculiar impronta que el pensamiento unamuniano dejó en el joven poeta. No en balde —ya lo señaló Angel del Río— la síntesis genial del *Romancero Gitano* se da entre lo elemental, lo primitivo, la esencial folklórico —peculiares modos de lo intrahistórico— y la modernidad de las desrealizaciones imaginativas a través del ámbito soberano de la metáfora y de la imagen. Decía Angel del Río que el *Romancero Gitano* «va siempre de lo concreto e inmediato hacia lo general y cabría decir lo irreal y cósmico» [25]. Pues bien, en el intento de fundir lo sensitivo propio y castizo con lo intelectivo universal y moderno, Lorca se apuntó al romance, cuya teatralidad tantos críticos han advertido, subrayando de paso el paralelismo entre el *Romancero Gitano* y su teatro. Aquí también se debe señalar la concomitancia del propósito lorquiano con uno de los enunciados capitales del ensayo de Unamuno, *La regeneración del teatro español (La España Moderna,* julio, 1896), que había visto la luz en el segundo tomo de los *Ensayos* publicados por la Residencia de Estudiantes. Decía el autor de *Niebla,* generalizando sus reflexiones literarias:

> El concepto de patria se está polarizando; en efecto, tira de un lado la patria chica, de campanario, la sensitiva, de impresión directa, y de otro, la gran patria humana, la intelectiva. Y así que fundan en uno y mutuamente se fecunden en el espíritu la patria chica y la gran patria, surgirá la patria completa y pura. [26]

Para más adelante apelar al pueblo como depositario de tesoros y misterios sobremanera atractivos para el poeta:

> ¡Qué tesoros ignorados guarda aún para el pensador y el poeta el pueblo! ¡Qué mundo dramático en sus entrañas! [27]

cuyo correlato con numerosas afirmaciones lorquianas se puede obviar, si entendemos que la esencia misteriosa de esas entrañas es la verdadera tarea poética tanto por su validez singular y andaluza como universal y común a todos los hombres. Ciertamente Lorca andaba por la vía correcta en el enlace entre lo unamuniano y su original y genial creación cuando afirmaba refiriéndose al *Romancero Gitano:*

> Un libro donde apenas sí está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. [28]

II

Fijada ya la deuda lorquiana hacia el ideario que el amplio retablo de los ensayos de Unamuno facilitaba, conviene poner de relieve el original empleo que de ellos hace el granadino. En este sentido, el denominador intrahistórico se convierte en Lorca en atracción hacia lo común y primario de todos los hombres, hacia la búsqueda del núcleo irreductible, probablemente inefable, que anuda las actividades del hombre. Desde posturas diferentes el profesor López Morillas y el profesor poeta Jenaro Talens han venido a afirmar lo mismo: García Lorca crea en el *Romancero Gitano* una poesía mítica o si se quiere una poesía que busca «mediante la palabra lo indecible real como forma de superar lo que Nietzsche llamó

[25] *DEL RIO, Angel: «Federico García Lorca (1899-1936)».* Revista Hispánica Moderna, *núm. 3-4 (1940); pág. 223.*

[26] *UNAMUNO, Miguel de: «La regeneración del teatro español». O.C., t. I, ob. cit.; pág. 906.*

[27] *UNAMUNO, Miguel de: «La regeneración del teatro español». O.C., t. I, ob. cit.; pág. 907.*

[28] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 142.*

el mayor desastre de Occidente: el descubrimiento de la razón como centro.»[29] Si se entiende el mito como «la expresión de conflicto radical que llamamos vida»[30] cuando aún la razón se encontraba en un estadio embrionario y, en consecuencia lo que es o acontece no se puede explicar sino tan sólo poetizar, se comprende asimismo la tendencia a leer el quehacer lorquiano como una vuelta de los orígenes. Correcta lectura a la que somos invitados desde numerosos indicadores de la obra teórica del granadino y desde los romances del libro de 1928. Así la antigüedad clásica revive en el mundo gitano de forma continuada. Todo en el cosmos de romances como «Reyerta» revierte por trasposición a la antigüedad clásica:

Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.[31]

O, como el propio poeta confesaba reiteradamente en su epistolario a Jorge Guillén, especialmente en la carta del 8 de noviembre de 1926, en la que tras enviarle un fragmento del «Romance de la Guardia Civil» que atareaba a Lorca por esos días, tras haberlo iniciado dos años antes, le escribe:

Hasta aquí llevo hecho. Ahora llega la Guardia Civil y destruye la ciudad. Luego se van los guardias al cuartel y allí brindan con anís Cazalla por la muerte de los gitanos. Las escenas del saqueo serán preciosas. A veces, sin que se sepa por qué, se convertirán en centuriones romanos. Este romance será larguísimo, pero de los mejores.[32]

Lorca recoge lo popular, la esencia de lo popular, la verdadera tradición andaluza y la trasvasa a poesía mítica, en la que su estética pugna por alcanzar el espíritu oculto de la inspiración, de lo que el propio poeta llamó «duende» en su famosa conferencia de 1933 en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires. La elaboración del mito es pues la resultante de ese zambullirse lorquiano en el mundo de lo silencioso, de lo aparentemente insignificante, de lo inorgánico, en las entrañas del mar intrahistórico unamuniano. La mezcla de lo mitológico —clásico o cristiano— con lo en apariencia vulgar del presente, es ley en el *Romancero Gitano*, y la clave de tal proceder también está estrechamente ligada al ideario del gran maestro vasco que había sentenciado en *En torno al casticismo* sobre la búsqueda de la verdadera tradición, leída —recordémoslo— en el particular registro lorquiano como mito:

En este mundo de los silencios, en este fondo del mar, debajo de la historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado, muerto para siempre y enterrado en cosas muertas. En el fondo del presente hay que buscar la tradición eterna, en las entrañas del mar, no en los témpanos del pasado.[33]

[29] *TALENS, Jenaro:* El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad. *Universidad de Granada, Granada, 1983; pág. 31.*

[30] *LOPEZ MORILLAS, Juan: «García Lorca y el primitivismo lírico: reflexiones sobre el* Romancero Gitano». Intelectuales y Espirituales. *Madrid, ed. Revista de Occidente, 1961. Incluido en* Federico García Lorca, *(ed. Ildefonso M. Gil). Madrid, ec. Taurus (Colección «El escritor y la crítica»), 1975²; pág. 315.*

[31] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 55.*

[32] *FGL:* Epistolario, I, *ob. cit.; pág. 180.*

[33] *UNAMUNO, Miguel de: «La tradición eterna».* En torno al casticismo, O.C., *t. I, ob. cit.; pág. 798. Por las mismas fechas de estos ensayos, Unamuno escribía: «¡El mito! El mito es mil veces más verdadero que el personaje histórico, y no pocas, cuando se forma ya aquél en vida de éste, le guía, le domina, le dirige.» (UNAMUNO, Miguel:* Sobre el cultivo de la demótica *(Estudio leído en la sección de ciencias históricas del Ateneo de Sevilla el 4 de diciembre de 1896).* O.C., *t. IX, ob. cit.; pág. 53). En este mismo texto el gran pensador vasco exhortaba a estudiar el folklore para conocer la profunda tradición que vive oculta y subconsciente en «cuentos, leyendas, relatos y narraciones».*

García Lorca, con impulsividad e ingenuidad no manchada acude a buscar el mito no sólo en la sustancia antigua de Andalucía —romana, cristiana, judía o musulmana—, sino también en el presente vivo. Esta tarea de armonizar lo mitológico gitano con la anécdota del presente, en la que se apoya el desarrollo de varios de los romances, arranca de la convicción, expresada por Lorca en diversas ocasiones, según la cual los elementos vivos de la tradición, aquellos en los que se refugia la emoción de la historia —que ya no es tal, sino mito, porque no tiene ni fechas ni hechos— viven en el temblor del presente. El 13 de diciembre de 1928, Lorca abría su conferencia sobre las canciones de cuna españolas con esta reflexión tan unamuniana y tan definitoria de su quehacer poético en el *Romancero Gitano:*

> En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. (...)
>
> En la melodía, como en el dulce, se refugia la emoción de la historia, su luz permanente sin fechas ni hechos. (...) Un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y la palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes. [34]

La preferencia lorquiana por la luz viva y palpitante de lo popular, entendido más que como nota estilística como una forma de concebir el mundo, es acorde con su recurrencia a lo mitológico: el mundo mítico que existió en Andalucía y lo misterioso que se ancla en el secreto de la vida y que el poeta puede plasmar en mito en su quehacer. Certeras son las palabras de Valente cuando, abarcando la obra toda de Lorca, escribe: «La palabra poética de Federico García Lorca parece quedar toda ella inscrita en la órbita de lo mítico. Es difícil dar un paso por la obra de Lorca sin sentir la gravitación del ritual, del símbolo, de las señales que remiten desde el espacio recién aparecido o recién creado al espacio primordial o al origen, donde mito e historia se unifican. De ahí que la poesía de Lorca, tan popular en parte, sea a la vez tan secreta y siendo tan nacional —si en realidad lo es tanto como se ha afirmado— sea al tiempo tan universal, no por la fronda, sino por la raíz oculta. La sustancia mítica es trasladable, encuentra cauces hechos, incide en fondos comunes.» [35]

Como vemos, lejos de la pureza como sinónimo de deshumanización artística, la poesía de García Lorca circula por cauces próximos a la desnudez juanramoniana, buscando la desnuda y misteriosa esencia de las cosas. Lorca con genial originalidad ahonda en la plasmación de la raíz oculta, andaluza y universal, aquella que reside, según repite cadenciosa la Madre en el último cuadro de *Bodas de Sangre,*

> en el sitio
> donde tiembla enmarañada
> la oscura raíz del grito. [36]

Esta raíz oculta, andaluza y universal, es el sustrato común de todos los hombres, en donde se entrecruzan los temblores de la vida auténtica que el poeta ha de revelar, descendiendo a ese fondo común incontrolable y estremecido. Allí reside la sustancia última de todo lo vital y de allí emerge, misterioso, el sonido negro del duende:

> Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. [37]

[34] *FGL: «Añada. Arrolo. Nana. Vou, veri, vou (Canciones de cuna españolas)».* Conferencias, I, *ob. cit.; pág. 152-3.*
[35] *VALENTE, José Angel: «Lorca y el caballero solo».* Las palabras de la tribu. *Madrid, ed. Siglo XXI, 1971; pág. 117.*
[36] *FGL:* Bodas de Sangre. *Madrid, Alianza Ed., 1984; pág. 171.*
[37] *FGL: «Juego y teoría del duende» (1933).* Conferencias, II. *Madrid, Alianza Ed., 1984; pág. 91.*

El duende, que es lucha agónica del creador, no mana de la superficie, del andamiaje brillante de la canción o del romance, de la riqueza imaginativa de las formas, sino del tuétano de las formas; y con él aflora la raíz mítica de la poesía de Lorca:

Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: "El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies". Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; de *viejísima cultura*, y, a la vez, *de creación en acto.*

Este poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra. [38]

Ahormadas en las reflexiones unamunianas, que es imposible desgranar una a una, estas hondas intuiciones de Lorca alumbran la esencia dramática y lírica del *Romancero Gitano* tan semajante en su concepción a la anécdota que el poeta contaba al interesado auditorio de la Residencia de Estudiantes a finales de 1928, con ocasión de su conferencia sobre las canciones de cuna:

Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, vi cantar a una mujer del pueblo que dormía a su niño. (...)

Al acercarme a la cantora para anotar la canción, observé que era una andaluza guapa, alegre, sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandato fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre. [39]

El poeta al penetrar en el misterio, en lo oculto, adentrándose en su mismidad, se convierte en vehículo que expresa el verdadero secreto de su alma, que resulta ser el fondo común del alma colectiva. Y de este modo escucha y dice —revistiéndolas de la palabra poética— las viejas voces que patinan por su sangre. En el *Romancero Gitano* entre todas las voces se escucha, alta y sublime, honda y desnuda, una, la de la pena. O tal vez en ella se anudan gitanos y judíos, romanos y contrabandistas, planetas y arcángeles, todos personajes de un libro que tiene un solo personaje:

que es la Pena, que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles. [40]

Tal sucede en el «Romance de la pena negra», verdadera joya del libro, en el que Soledad Montoya, personificación de la pena y así mismo raíz del pueblo andaluz, aparece rodeada de símbolos trágicos que apuntan al sin remedio de la pena, la palpitación panteísta y su ansia sin objeto. Soledad Montoya, oscuramente vinculada al símbolo del caballo:

Cobre amarillo, su carne
huele a caballo y a sombra. (...)
Soledad de mis pesares,
caballo que se desboca,
al fin encuentra la mar
y se lo tragan las olas. [41]

El caballo, augurio y adalidad de la tragedia, es —como vio en su día Pedro Salinas— uno de los grandes símbolos lorquianos, ya sea desde la imagen que esconde la imposibilidad en las quiméricas regiones de la fantasía, como en el romance «La monja gitana»:

Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas. [42]

[38] *FGL: «Juego y teoría del duende»*. Conferencias, II, *ob. cit.; pág. 91-2.*
[39] *FGL: «Añada. Arrolo. Nana. Vou veri vou (Canciones de cuna españolas)»*. Conferencias, I. *ob. cit.; pág. 154.*
[40] *FGL: «Conferencia-recital del* Romancero Gitano». Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 143.*
[41] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 65.*
[42] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 61.*

o ya sea como indicador indirecto y cósmico de la tragedia:

Avanzan de dos en fondo
a la ciudad de la fiesta. (...)
El cielo, se les antoja,
una vitrina de espuelas. [43]

como en el «Romance de la Guarcia Civil española».

Soledad, mitificaciones del tema del *Romancero Gitano*, está invadida por la pena, ahogada en unas ansias sin objeto, en un amor a nada, que se filtra por todo su cuerpo y se exterioriza en el llanto:

¡Soledad, qué pena tienes!
¡Qué pena tan lastimosa!
Lloras zumo de limón
agrio de espera y de boca. [44]

Y como enmarque del poema, la naturaleza que anuncia la inmediatez de la muerte, su seguridad, en una mezcolanza indescifrable de anécdota popular y sublimación estética:

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el bosque oscuro
baja Soledad Montoya. [45]

El diálogo dramático entre el poeta y Soledad, la pena, que es a su vez diálogo entre el alma de Lorca y el alma colectiva andaluza, termina con la constatación fundamental del *Romancero Gitano:* el cauce oculto y la madrugada remota de esa querencia esencial y misteriosa que late en la última verdad andaluza y universal.

Ahora bien, el universo mítico, como expresión de la tradición viva y operante de lo andaluz en su dimensión universal, se ve atravesado por la guardia civil, postulando con ello una característica principalísima de la obra lorquiana: el choque entre lo más precioso del misterio —que es la libertad, la espontaneidad, la creatividad— y la maquinaria de la ley y el orden que destruye esos mismos valores. Lorca se proyecta también en este aspecto en una órbita que precisamente por esta inmersión en la esencia de lo popular no se agota en lo exclusivo andaluz [46]. Es una órbita temática de acuciante modernidad en nuestro siglo: el debate entre cultura y civilización, o si se quiere, el tema del progreso y sus límites. Unamuno había planteado la cuestión en su espléndido ensayo de 1896, bajo el título de *Civilización y cultura,* donde señalaba la opresión que la cultura soportaba bajo el peso de unas leyes e instituciones que ahogan los sentimientos, la espontaneidad, las energías vitales, propugnando, además, la liberación de la cultura a través, precisamente, de la reivindicación de lo hondo del alma humana, de lo eterno que hay en ella, de su semilla viva. Decía Unamuno:

Hay que libertar la cultura de la civilización que la ahoga; hay que romper el quiste que esclaviza al hombre nuevo. [47]

[43] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 88.*

[44] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 65.*

[45] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 65.*

[46] *Creo que ha sido J.A. Valente quien ha visto con mayor penetración esta proyección lorquiana que rebasa la tradición nacional pese a estar alimentada por ella. Ver VALENTE, José Angel: «Lorca y el caballero solo».* Las palabras de la tribu, *ob. cit.; pág. 118-9.*

[47] *UNAMUNO, Miguel de: «Civilización y cultura»* (Ciencia Social, *1896).* O.C., *t. I, ob. cit.; pág. 996.*

Lorca recoge el debate con inusitada lucidez y penetración, y tanto en el *Romancero Gitano* como en *Poeta en Nueva York* planteará esta temática, que también interesó a Juan Ramón Jiménez según se desprende de los textos de *Guerra en España.* Creo que en el *Romancero Gitano* lo peculiar de este conflicto es que la ley y el orden no solamente aprisionan o cercenan la libertad y el misterio que reside en lo mítico, sino que se oponen a su despliegue omnilateral en el porvenir, pues precisamente en esta tradición eterna, rescatada y configurada en mito, está la verdadera sustancia del progreso.

Es el «Romance de la Guardia Civil española» el paradigma de tal conflicto. En él se percibe el malestar lorquiano, la amargura que supone la aniquilación de la imaginación, que aunque sujeta a los límites de la lógica humana e inscrita en el círculo de la realidad y de la razón,

> fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre. [48]

según palabras del propio Lorca tratando de especificar su función en el terreno artístico, en su conferencia de 1928 sobre este tema en el Ateneo granadino. Desde el preludio dramático y plagado de negros augurios de:

> Un caballo malherido
> llamaba a todas las puertas. [49]

y a través de la prefiguración que suponen imágenes como:

> Por los espejos sollozan
> bailarinas sin caderas. [50]

desembocamos en el sacrificio de la imaginación, personificada en imágenes de una desbordante fuerza evocativa:

> Pero la Guardia Civil
> avanza sembrando hogueras,
> donde joven y desnuda
> la imaginación se quema.
> Rosa la de los Camborios,
> gime sentada en su puerta
> con sus dos pechos cortados
> puestos en una bandeja. [51]

Pero en el «Romance de la Guardia Civil española» está también expresado el exacto sentido de la obra toda, que instala su originalidad —la que reconoció en muchas ocasiones el propio Federico— en la recreación de una tradición viva que contiene en sí el indescifrable misterio del hombre, y que se sublima estéticamente al transformarse en mito, produciéndose en esta transformación una contaminación o contagio que torna más misterioso el secreto de donde arrancó:

> ¡Oh ciudad de los gitanos!
> ¿Quién te vio y no te recuerda?
> Que te busquen en mi frente.
> Juego de luna y arena. [52]

[48] *FGL: «Imaginación, inspiración, evasión».* Conferencias, II. *ob. cit.: pág. 14.*
[49] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.: pág. 87.*
[50] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 88.*
[51] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.; pág. 89.*
[52] *FGL:* Primer Romancero Gitano, *ob. cit.: pág. 90.*

La tarea poética se constituye así en la plasmación, mediante la palabra, de lo indescifrable. Siempre a través de la palabra, porque al modo unamuniano, que escribía en *Intelectualidad y espiritualidad,* ensayo publicado en *La España Moderna* en marzo de 1904,

Sin duda que la palabra es más perfecta que la escritura por ser menos material, porque las vibraciones del aire se disipan y se pierden, mientras quedan los trazos de tinta. [53]

Lorca cree que la palabra poética es como el espíritu, como la vida profunda, misteriosa e intrahistórica, viviendo en la tradición oral, frente a la letra, que al ser libro, ancla y mata. Si Unamuno escribía en 1925 en el conocido capítulo «Verbo y Letra» de *La agonía del cristianismo:*

El espíritu, que es palabra, que es verbo, que es tradición oral, vivifica; pero la letra, que es libro, mata. Aunque en el Apocalipsis se mande a uno comerse un libro. El que se come un libro muere indefectiblemente. En cambio, el alma respira con palabras. [54]

Tratando de certificar la ligazón entre palabra y religión, ya esbozada en el ensayo de enero de 1905 en *La España Moderna, Los naturales y los espirituales,* García Lorca subraya en diversos textos el carácter religioso del quehacer poético, a la par que explicita su preferencia por la recitación frente a la publicación de sus poemas. Así escribe a Jorge Guillén, en enero de 1927:

Después de todo, si yo intento publicar es por dar gusto a unos cuantos amigos, y nada más. A mí no me interesa *ver muertos* definitivamente mis poemas... quiero decir publicados. [55]

El poeta, por su parte, es depositario de esas fuentes lejanas, expresión de un alma que late por debajo del universo pintoresco de los gitanos y que al ser alumbrada con exquisita sensibilidad artística se transforma en mito, en poesía mítica. Vicente Aleixandre en la evocación que hacía del gran poeta granadino en 1937 intuyó esa fabulosa, mítica y remota raíz lorquiana [56]:

Yo le he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba el rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esta sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba sus labios, que encandecía su ceño inspirado. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué antiguo, qué fabuloso y mítico!

Adolfo Sotelo Vázquez

[53] *UNAMUNO, Miguel de: «Intelectualidad y espiritualidad».* O.C., *t. I, ob. cit.; pág. 1.140.*

[54] *UNAMUNO, Miguel de:* La agonía del cristianismo. O.C., *t. VII, ob. cit.; pág. 22.*

[55] *FGL:* Epistolario, II. *Madrid, Alianza ed. 1983; pág. 22.*

[56] *ALEIXANDRE, Vicente:* Federico *(Epílogo).* Obras completas *de Federico García Lorca. Madrid, ed. Aguilar, 1968; pág. 1.829.*

Peripecias de una amistad: Lorca y Miguel Hernández

Críticos de reconocida seriedad y prestigio han formulado opiniones que a mi juicio resultan insostenibles, y han especulado a veces, lejos de una rigurosa atención a los hechos documentados, dejando vagar románticamente la fantasía y aceptando a ciegas la difundida creencia de que dos grandes poetas no pudieron pasar el uno junto al otro sin sentirse iluminados por un rayo de luz y sin vislumbrar, aunque fuera confusamente, su extraordinaria talla artística y humana. Para citar sólo un par de ejemplos, entre muchos, quiero aludir a una muy respetable especialista en la obra de Lorca, que pretende atribuir precisamente a la amistad con el poeta granadino, tras el primer contacto en enero de 1933 (no 1932), la evolución tanto política como artística de Miguel Hernández:

> L'evolution rapide de Miguel Hernández a partir de 1932 est préparée par ce premier contact. Elle répond doublement aux perspectives entrevues par l'amitié de Lorca, sur le plan poétique et sur le plan politique. [1]

Hay otro crítico que, sin reparar en errores de cierto volumen, como igualar en edad a Federico y a Miguel, pasa a crear un paralelismo que resulta muy discutible:

> Ambos son poetas, tienen aproximadamente la misma edad, desaparecieron con escasa diferencia, su poesía, aunque por distintos caminos encauzada, ha sabido sobrevivir... el cabrero y el señorito caminarán uncidos por la amistad, la admiración recíproca, y terminarán hermanados por el polvo de donde partieron. [2]

Antonina Rodrigo habla de «la gran amistad» y «la hermosa amistad». María de Gracia Ifach afirma que «desde aquel momento serán auténticos amigos». Estos juicios, escogidos como expresión de un estado de opinión bastante generalizado, no resisten una seria comprobación crítica. Lo que yo intento es completar el soporte documental de esta relación amistosa de reconocido interés biográfico, literario y político, poniéndola en su debida perspectiva.

En la prehistoria del encuentro entre los dos poetas hay un par de datos significativos que no conviene olvidar. Ya antes de su primera llegada a Madrid, hacia el 8 de diciembre de 1931, Miguel escribe una carta a Juan Ramón Jiménez preguntándole si el exquisito poeta de Moguer podrá recibirlo en su casa y leer alguno de sus poemas [3]. Ansioso de abrirse camino en la jungla literaria madrileña se ve que uno de sus secretos deseos es conocer a

[1] *Marie Laffranque en su crítica a J. Cano Ballesta.* La poesía de Miguel Hernández *(Madrid: Ed. Gredos. 1962) en* Bulletin Hispanique *IXVII (1965). núms. 1 2. p. 179.*

[2] *José María Moreiro. «Miguel Hernández».* Los Domingos de ABC. *Madrid. 23 julio 1972. p. 21. María de Gracia Ifach.* Miquel Hernández, rayo que no cesa *(Esplugas de Llobregat: Plaza y Janés. 1975) p. 95. Antonina Rodrigo, «Tres cartas inéditas de Miguel Hernández a García Lorca».* Gaceta Ilustrada. *Madrid. núm. 1033. 25 julio 1976. p. 63.*

[3] Poesía Española. *Madrid. núm. 96. diciembre 1960. p. 19.*

Lorca, cuyo nombre deja caer ya en la conversación que publica E. Giménez Caballero en *La Gaceta Literaria:*

—¿Oficio?
—Guardador de cabras.
—¿Cómo se aficionó a leer y a escribir?
—Pues ya ve, cogiendo los papeles que encontraba, yéndome a la biblioteca del pueblo.
—¿Sus autores preferidos?
—Góngora, Lorca y Gabriel Miró.
—¿Amigos literarios?
—Casi ninguno. Sijé, que usted conoce en Orihuela [4].

Esta alusión resulta curiosa y muestra, sin duda, una sincera admiración por el poeta granadino, pero al mismo tiempo revela la íntima aspiración a establecer un valioso contacto en medio de su orfandad de «amigos literarios». El poeta cabrero desde su llegada a la capital ha estado esperando con ansia la oportunidad de un encuentro con Federico. Sin embargo, el 17 de marzo de 1932, después de más de tres meses de estancia en Madrid, escribe a Ramón Sijé de manera escueta y sin disimular su desencanto: «No he podido oír a García Lorca» [5]. De hecho se tendrá que volver a Orihuela decepcionado y fracasado de su aventura madrileña sin poder satisfacer ésta que era una de sus más secretas aspiraciones.

El encuentro de los dos poetas va a tener lugar en enero de 1933. Raimundo de los Reyes está preparando la publicación de *Perito en lunas* en la colección de poesía *Sudeste,* que él dirige para Editorial La Verdad de Murcia, y él mismo nos ha dejado testimonio del encuentro en su casa entre Federico y Miguel. El fue quien los reunió actuando de anfitrión y presentador. Federico visitaba Murcia con su tropa estudiantil de La Barraca en una serie de actuaciones teatrales que seguían la ruta de Alicante, Elche y Murcia, representando el auto *La vida es sueño,* de Calderón [6]. El propio Raimundo de los Reyes, siempre según J. Guerrero Zamora, fue quien mostró a Federico las pruebas de *Perito en lunas* provocando generosos elogios de parte del poeta granadino.

Entonces, Miguel —prosigue Guerrero— abriendo exageradamente los brazos, gritó:
—¡Con que soy el primer poeta de España!
A lo que Federico, sonriente, pero nervioso, pues así le ponía el mero hecho de que alguien osara creerse en un puesto que él estaba firmemente convencido de ocupar, respondió:
—No tanto, no tanto... [7]

El contacto estaba indicado y Miguel, que abrigaba grandes esperanzas sobre esta amistad y había escrito a Lorca enviándole *Perito en lunas* en espera de que él y sus amigos dieran a conocer la aparición del libro o de que al menos Lorca le enviara unas letras de aliento, el 10 de abril de 1933 aún no ha tenido respuesta de éste y le escribe una carta desilusionada [8] ante su silencio:

[4] *Ernesto Giménez Caballero, «Un nuevo poeta pastor»,* La Gaceta Literaria, *Madrid, núm. 121, 15 enero 1932, p. 10.*

[5] *Publico esta carta en J. Cano Ballesta,* La poesía de Miguel Hernández *(Madrid: Ed. Gredos, 1978) p. 22.*

[6] *Luis Saenz de la Calzada,* La Barraca. Federico García Lorca y su teatro universitario *(Madrid: Revista de Occidente, 1976) en unas notas que publica recogiendo los recuerdos de María del Carmen García Lasgoiti, p. 164, dice: «VII Actuación. Diciembre 1932 enero 1933. Itinerario: Alicante, Elche y Murcia. Sólo se llevó* La vida es sueño».

[7] *Juan Guerrero Zamora,* Miguel Hernández, poeta *(Madrid: Colección El Grifón, 1955) p. 59.*

[8] *Esta carta la publica A. Rodrigo, «Tres cartas inéditas...» p. 60, aunque la fecha erróneamente en 1932, cuando tuvo que ser de 1933 después del encuentro personal entre los dos poetas, al cual se alude repetidas veces. Algunos errores de monta, la supresión de línea y media y la lectura deficiente de algunos pasajes los corrijo en esa versión que sigue fielmente la fotocopia del manuscrito original.*

Sr. D. Federico G. Lorca.

Admirado Poeta amigo.

Le escribí hace mucho pidiéndole elogios, aunque ya se los había oído para mi «Perito en lunas». Y aquí me tiene usted esperándolos entre otras cosas.

He pensado, ante su silencio, que usted me tomó el pelo a lo andaluz en Murcia, —¿recuerdaaa?—, que para usted fuimos, o fui, lo que recuerdo que nos dijo cuando le preguntamos quién era uno que le saludó. «Ese —dijo— uno de los de: ¡adios!, cuando les vemos». Y luego «me escriben muchas cartas a las que yo no contesto». ¿Puedo estar ofendido contigo?

Perdone. Pero se ha quedado todo: prensa, poetas, amigos, tan silenciosos ante mi libro, tan alabado —no mentirosamente, como dijo— por usted la tarde aquella murciana, que he maldecido las putas horas y males en que di a leer un verso a nadie.

Usted sabe que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones —a pesar de su aire falso de Góngora— que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz.

Por otra parte, aquí, en mi pueblo —¡pueblo mío!—, donde el que me gritaba: Yo he comprado el libro creyéndolo bueno y me has dado arpillería, yo he leído a Campoamor... —¡ca!—, decía yo: Ved los periódicos de Madrid pronto, he quedado en ridículo, porque de toda la prensa madrileña, sólo «Informaciones» se desvirgó hablando de mis poemas por el pico de Alfredo Marquerie, diciendo cuatro burradas. El tío, antes de decir: ¡Qué burro soy!, dijo ¡Se ha estraviado el poeta, se ha oscurecido!

Por otra parte, en mi casa soy el cristo de los cinco sampedros: me niegan, padre y madre y sus hijos, como hijo de aquellos, como hermano, de estos; les avergüenza el que haga versos; no quieren darme vestidos nuevos, y hasta a los pantalones viejos que tengo proclamadores, de nalgas mías. Hoy mismo, hoy, me han escondido la llave del huerto para que no pudiera entrar en él. Y yo he saltado a la torera la tapia, no la valla, y aquí, en este chiquero de abril, aquí, donde ha tenido el suyo «Perito en lunas» este estío, bajo esta higuera, que dilataban hasta sus pámpanos mi carne de acordeón semejante a una palmera degollada, aquí le escribo esto desesperado, desesperado.

Me alegran las noticias que leo —de prestado— de los triunfos que se suceden, que [ilegible]. ¡Me alegran! y le envidio.

El otro día he visto en «El Sol» la crítica de un libro de romances. El crítico dice que al pronto resuena la voz suya, pero que sólo a primera vista. Yo, nada más por el ejemplo que pone allí de romance, adivino en ese Féliz no sé qué un plagiador casi.

Federico: no quiero que me compadezca; quiero que me comprenda.

Aquí, en mi huerto, en un chiquero, aguardo respuesta feliz suya, y pronto, o respuesta simplemente; aquí, pegado como un cartel a esta tapia, detrás, detrás de la cual viven padres pobres, con tantos hijos y tan poca casa, que, para que los niños no vean los orígenes de su fabricación, el comienzo de sus hermanos, se salen al callejón a reanudarse las noches más empinadas.

Un abrazo

MIGUEL HERNANDEZ G.

Orihuela, 10 abril 1933.
Dirección: Arriba, 73.

El tratamiento es franco pero respetuoso («usted»). Dentro del desencanto no puede reprimir la sospecha de que la mitad entre ambos no ha sido tomada en serio, de que aquellas alabanzas fueron una tomadura de pelo y de que aquel encuentro no había significado gran cosa para el poeta granadino cuando tantas ilusiones había despertado en Miguel. Continúan las quejas por el silencio que ha rodeado la aparición de su libro («prensa, poetas, amigos, tan silenciosos ante mi libro») seguidas de una afirmación de su valer, en que el poeta herido en su orgullo no duda en ponerse por encima de «casi todos los poetas consagrados» en palabras que provocan las amistosas reconvenciones de Lorca. Miguel le cuenta cómo ha tenido que sufrir los comentarios de gentes ignorantes que se sentían engañados al ad-

quirir *Perito en lunas* para compararlo con Campoamor, y de críticos establecidos como Alfredo Marquerie que proclama desde el periódico madrileño *Informaciones*: «¡Se ha estraviado el poeta, se ha oscurecido!». Le describe el ambiente familiar de incomprensión, de vergüenza de tener un poeta en la familia y de vejaciones («me niegan la mitad del pan», «no quieren darme vestidos nuevos», «no les quieren poner remiendos», «me han escondido la llave del huerto») que levantan la sospecha de ser líricas exageraciones del poeta. Allí le niegan noticias de los triunfos de Lorca y dice que le alegran. Miguel cierra la carta sin pedirle expresamente lo que sin duda era su secreta esperanza: ayuda para conseguir un empleo, pero le confiesa con franqueza: «Federico: no quiero que me compadezca; quiero que me comprenda». Y esto es lo que sin duda provoca la respuesta casi inmediata de Lorca.

El poeta granadino, conmovido por esta carta y deseoso de darle ánimo en su acorralamiento y amargura, le escribe para mostrarle que, a pesar del largo silencio, no le ha olvidado. «Pero vivo mucho»: su intensa vida teatral, poética y social, le alejan de «la pluma de las cartas». Lorca se hace eco de la atmósfera de incomprensión e incultura que rodea al cabrero-poeta de Orihuela y trata de moverlo a sacar de ella una lección de vida. Le consuela del silencio en torno a *Perito en lunas*, recordándole que este es el destino de «todos los primeros libros» y que el mismo Lorca también ha sentido este desaliento. Le reconviene amistosa, pero enérgicamente, por sus pretensiones de igualarse a «casi todos los poetas consagrados». «No seas vanidoso de tu obra» le dice, y le incita a seguir luchando. Pero al mismo tiempo le muestra su simpatía y comprensión, citando incluso sus propias palabras: «no tiene más cojones como tú dices que los de casi todos los poetas consagrados». Lorca le asegura «la atención y el estudio y el amor de los buenos» porque lo merece su garra de poeta. Hay un párrafo enigmático que ha provocado probablemente el punto de vista de Marie Laffranque, y que yo veo como una exhortación a sustituir el solipsismo mórbido de poeta incomprendido por actitudes más abiertas, amplias y progresistas («otra obsesión más generosa política y poética»). El neocatolicismo provinciano de Ramón Sijé y el neogongorismo poético en que Miguel se debatía en aquel momento, por logrados que fueran, no podían abrirle los horizontes airados a que aspiraba, ni alcanzarle el reconocimiento y la celebridad ansiada. Lorca sabe insinuar, de modo vago y hermético pero perceptible, hacia dónde debería orientarse para logar superar su asfixiante situación presente, que lo era no sólo debido a la incomprensión familiar, a la atmósfera provinciana y a una actitud injusta del mundo o mundillo literario, como Miguel insinúa, sino también debido a causas de más envergadura que éste todavía no vislumbra. He aquí íntegro el texto de la carta que es de capital importancia:

> Mi querido poeta: No te he olvidado. Pero vivo mucho y la pluma de las cartas se me va de las manos. Me acuerdo mucho de tí porque sé que sufres con esas gentes puercas que te rodean y me apeno de ver tu fuerza vital y luminosa encerrada en el corral y dándose topetazos por las paredes.
>
> Pero así aprendes. Así aprendes a superarte, en ese terrible aprendizaje que te está dando la vida. Tu libro está en el silencio, como todos los primeros libros, como mi primer libro que tanto encanto y tanta fuerza tenía. Escribe, lee, estudia. ¡LUCHA! No seas vanidoso de tu obra. Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos *pasión de hombre*, pero no tiene más cojones como tú dices que los de casi todos los poetas consagrados. Cálmate. Hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa. Pero por otra parte la gente es injusta. No se merece *Perito en lunas* ese silencio estúpido, no. Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Eso lo tienes y lo tendrás porque tienes la sangre de poeta y hasta cuando en tu carta protestas tienes en medio de cosas brutales (que me gustan) la ternura de tu luminoso y atormentado corazón.
>
> Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión de esa obsesión de poeta incomprendido por otra obsesión más generosa política y poética. Escríbeme. Yo quiero hablar con algunos amigos a ver si se ocupan de *Perito en lunas*.
>
> Los libros de versos, querido Miguel, caminan muy lentamente.

Yo te comprendo perfectamente y te mando un abrazo mío fraternal lleno de cariño y de camaradería.
Federico (Escríbeme) T/C 7/C Alcalá 102 [9]

Christopher Maurer data esta carta entre el 20 de enero de 1933 (publicación de *Perito en lunas)* y el 5 de junio del mismo año (en que aparece la reseña de *El Sol)* coincidiendo en términos generales con Marie Laffranque, que la sitúa en «la première moitié de 1933» [10] Yo he encontrado datos que me permiten fijar como fecha precisa y casi exacta los últimos días de abril de 1933, ya que, por una parte, es posterior a la carta de Miguel del 10 de abril (dato que no tiene en cuenta Maurer ni Laffranque) y por otra es anterior a la que incluyo a continuación del poeta de Orihuela, de fines de mayo, que es una clara respuesta a esta de Lorca. En ella Miguel se excusa de lo mucho que ha tardado en contestar: «Dispensa, Lorca, amigo, calorré de nacimiento, el que haya dejado, ¡tanta!, anchura de tiempo entre tu carta y ésta». Esto nos obliga a situar la misiva del granadino con la mayor anterioridad posible a la que sigue de Miguel, que es de fines de mayo. Datarla a finales de abril de 1933 justifica plenamente las excusas del poeta de Orihuela, por una parte, y da tiempo más que suficiente para que pueda ser respuesta a una carta del 10 de abril.

A las letras de Lorca, amistosas, alentadoras e incluso cordiales, responde Miguel a fines de mayo, como su texto sugiere con la siguiente:

Dispensa, Lorca, amigo, calorré de nacimiento, el que haya dejado, ¡tanta!, anchura de tiempo entre tu carta y ésta.

El dinero me ha faltado, el trabajo ocupado, abril, mayo, fútbol y mujer, agotado, distraído.

Hoy que tengo dineros —treinta—, no trabajo. Se me acaba mayo, — descanso del balón que tantos versos me rompe, y he dejado en tres o cuatro vientres inútiles otros tantos hijos que tenía reunidos, acudo a la invitación cordial que me hiciste a capote blanco de: «Escríbeme».

Tanto aprendí aquí, que creo que hasta estoy aprendiendo a dejar de ser poeta.

No puedo leer por no tener libros, escribir por no leer, estudiar por no leer también, luchar porque mi enemigo es mi arma: mi poesía.

¿Que no sea vanidoso de mi obra? No es vanidad, amigo Federico Lorca: es orgullo malherido.

Gracias por tu deseo de que mi obsesión de poeta incomprendido sea separada de mí. Aún no venía tu carta por el camino cuando ya me había divorciado de ella. Soy, sin ser nada, comunista y fascista.

¿Hablas con tus amigos para que se ocupen de mi libro?

Mándame los libros y revistas que puedas.

Si me lo pides te mandaré algún poema para alguna.

Pienso enviar mi libro próximo —a medias ya— al Concurso Nacional.

Creo que vendrá en «El Sol» un día de estos mi «Elegía de la novia-lunada», el crimen pasional de todos los días de España aún, que recité en el Ateneo de Alicante y me pidió Juan Guerrero para Juan Ramón y, si era posible, para el periódico de Domenchina, o el esdrújulo.

Hasta la tuya, que no venga roncera, te abraza saludándote, él, yo.

Miguel H. Giner

Su lectura nos causa cierta extrañeza. No esperábamos tal reacción a las vigorosas pero cálidas palabras de Lorca. Las expectaciones puestas por Miguel en esta amistad habían sido tal vez demasiado altas. Por ello la misiva de Lorca no le trajo sino decepción. Lo cierto es que se toma casi cinco semanas para responder al poeta granadino que lo ha invitado amablemente a escribirle, y contesta sin el entusiasmo y los párrafos encendidos y chispeantes de otras ocasiones. Esto podría no ser del todo cierto si faltara la primera página, ya que

[9] *Fue hallada por Concha Zardoya en el archivo privado de Josefina Manresa y publicada en* Bulletin Hispanique, *Bordeaux, tome IX, Juillet-Septembre 1958.*

[10] *Federico García Lorca,* Epistolario *II (Madrid: Alianza Editorial, 1983) p. 157.*

no aparece el nombre del destinatario ni el encabezamiento, común en otras cartas de Miguel. En breves sentencias y en un tono escéptico y desencantado va respondiendo a las varias reflexiones de Federico. Parece ser que el joven poeta pasa por un momento de grave desaliento; la amistad no queda con ello reforzada. Está aprendiendo a «dejar de ser poeta», no puede leer, ni escribir, ni estudiar, ni luchar. Lo suyo no es vanidad, sino «orgullo malherido»; ya se ha divorciado de su «obsesión de poeta incomprendido» y ahora es «sin ser nada, comunista y fascista». Resulta muy difícil adivinar lo que se oculta tras esta fórmula paradójica y ambigua, tal vez surgida de una de sus conversaciones con Ramón Sijé. Le pide que haga que sus amigos se ocupen de *Perito en lunas*, que le envíe libros, revistas; le ofrece mandarle alguna poesía para publicación y le anuncia que piensa presentar su libro próximo al Concurso Nacional y que cualquier día saldrá su «Elegía de la novia-lunada» en *El Sol* (cosa que no ocurrió). El tono general de poca fe en la continuación de su relación epistolar se confirma en la última línea, en que el poeta de Orihuela se teme una respuesta tarda o a desgana: «Hasta la tuya, que no venga roncera».

Desde mayo de 1933 media un larguísimo intervalo hasta la siguiente carta, también de Miguel Hernández a Lorca, que A. Sánchez Vidal fecha en diciembre de 1934:

> Querido Federico amigo:
>
> Ya estoy en mi huerto escribiéndote con una paz de aceite derramado. Quiero que me digas lo más enseguida que puedas cómo va *mi asunto*. Interésate con toda tu buena voluntad por él, por mí. Ya sabes que espero lo que resulte con un ansia de perro hambrón. Les he dicho a mis padres que no pasen penas por nada del mundo: que pronto estará resuelto el problema trágico de nuestra existencia. Apenas he llegado y ya ha dicho mi madre que se ha muerto la mejor cabra de nuestro ganado: el perfil de cabra mejor recortado.
>
> Nos ha hecho las Pascuas: que se ha caído una gallina, la más overa, al pozo, *agua quieta en un punto;* que todo son penas...
>
> Si sacas alguna copia de «El torero más valiente» fíjate bien en que se ha de poner *Birlador* donde decía Bergamín, y Carmela donde *Gabriela.*
>
> Escríbeme; no te distraigas, por lo que más quieras, amigo mío. Recibirás mañana creo «El Gallo Crisis».
>
> Recibe ahora un abrazo afectivo de mí, tu admirador.
>
> Miguel Hernández
>
> No precisas dirección, pero manda a Arriba 73 Orihuela (Alicante) [11]

Miguel, rompiendo con un largo silencio —a pesar de que debió haber algunos contactos a través de amigos— escribe desde su retiro de Orihuela sobre un tema central: la representación de *El torero más valiente,* que ve como la solución a todos sus problemas económicos y familiares. No deja de hacerse ilusiones y de creer en el milagro de la representación escénica de su obra como refleja en carta a Josefina del 6 de diciembre de 1934, en que escribe desde Madrid: «Si consigo que me estrenen la obra, te traeré aquí —si tu madre te deja— con una hermana mía (Elvira) para que conozcas esto» [12]. En ello ha puesto todos sus sueños y ansiedades: «ya sabes que espero lo que resulte con ansia de perro hambrón». Entretejidas aparecen, como indica Sánchez Vidal, algunas alusiones literarias: «una paz de aceite derramado» de «El silbo de afirmación en la aldea», que fue escrito a sugerencia de Luis Rosales, y el «agua quieta en un punto», sin duda citando de memoria el «agua fija en un

[11] *Esta carta, puesta generosamente a mi disposición por Agustín Sánchez Vidal, está a punto de aparecer como «epistolario inédito», que junto con otras obras dará a conocer el citado autor en Alianza Editorial. Resulta valiosísima para precisar la naturaleza de la relación entre los dos poetas.*

[12] *Francisco Martínez Marín.* Yo, Miguel. Biografía y testimonios del poeta Miguel Hernández. *I parte (Alicante: Colección Orospeda, 1972) p. 144.*

punto» (como dice el texto lorquiano) del poema «Niña ahogada en el pozo» de *Poeta en Nueva York*. Sánchez Vidal comenta sobre otras alusiones:

En cuanto a Bergamín/Birlador y Carmela/Gabriela se debe a que Bergamín es uno de los personajes de *El torero más valiente*, y a él estaba dedicado la obra. Miguel pretendía publicarla en *Cruz y Raya* (como el auto) y que Lorca intercediera con M. Xirgú y C. Rivas Cherif para que se la estrenasen y solucionar su problema económico. Gabriela es otro personaje. *El Gallo Crisis* al que se alude ha de ser el de San Juan de Otoño de 1934, núms. 3 y 4, precisamente el que lleva las únicas escenas publicadas de *El torero más valiente* (Carta a J. Cano Ballesta, julio 1985).

Miguel sigue escribiendo misivas al poeta granadino sin conseguir respuesta. La última que nos ha llegado va fechada el 1 de febrero de 1935 y marca un alto grado de desaliento. Da la impresión de que esta amistad está a punto de naufragar ante la vida ajetreada o la indiferencia del director del grupo teatral La Barraca y de los numerosos compromisos y encuentros en cuyo vendabal se veía envuelto Federico, que no hallaba tiempo para otros quehaceres. Tras un mes y medio de espera, Lorca aún no le ha informado sobre la representación de *El torero más valiente*. En estas largas semanas Miguel casi se ha reconciliado amargamente con su situación; de ahí el tono de súplica. Le recuerda la promesa de aquel y sus ilusiones de hallar cualquier trabajo mediante algún amigo suyo «político influyente». No obstante le reprocha suavemente lo escaso de sus esfuerzos: «moléstate un poco más por mí». Pero es tal su desaliento que de modo tajante y brusco le anuncia: «No te escribo más: esta es mi última carta; en ella me lo juego todo». Su desencanto ante la tan deseada amistad y ayuda de Lorca ha alcanzado unos niveles insospechados. Miguel se sigue interesando por la obra del granadino, le envía unos versos del libro que prepara, sin duda *El rayo que no cesa*, y le dice: «gracias por todo, Federico», expresión que no deja de ser equívoca. Al fin, cierra la carta con una frase que pudiera ser la fórmula exacta de esta relación: «Si para tí no significa nada mi amistad, para mí mucho la tuya». He aquí el texto íntegro:

Amigo Federico:

Aún estoy esperando tu carta, aún no se me agotó la vena de la esperanza: todos los días bajo de la sierra en busca de ella que no llega. Te escribo en una situación penosísima: parado, ni pastor siquiera, con novia que no se conforma viéndome así, madre, padre, hermanas que tampoco, por nuestra pobreza, yo menos. Y no encuentro trabajo, y cada bocado que como es vigilado con el rabillo del ojo por todos, que me quieren a regañadientes. No sé, pero si sigo así un mes más me iré Dios sabe adónde en busca de un ganado y un mendrugo. Quiero que me digas, Federico amigo, algo, ¿no se estrenará *El torero más valiente?* Bueno, hombre. Será que no vale la pena, hice una tragedia para aliviar la mía. Dime, en cambio, que has visto algún amigo tuyo político influyente como me ofreciste, que has hallado algún rincón a mi medida. Moléstate un poco más por mí, hazme el favor. No te escribo más; esta es mi última carta; en ella me lo juego todo. No me queda más dinero para sellos. Escribí a Neruda, que me escribió, y espero carta suya. No sé si es que no ha recibido la mía última, porque se la entregué a Cruz y Raya. Pregúntaselo.

Sé que piensas ocuparte de la soltera eterna, eterna virgo española: ¡cuántas trato y veo por aquí y qué trágicas! Una de ellas me ha dicho hace poco que no se casó en sus tiempos porque cuando se le arrimaba un hombre lo abofeteaba y lo insultaba. Quisiera tener, Federico, un miembro de orinar para cada una de estas mujeres que se malogran como velas dentro de las rejas y los templos con los ojos y la boca amargos de deseos. Es un tema digno de tu misericordia de poeta inmenso.

Espero tu carta, Federico. ¿No lo has hecho por tu «Yerma»? Bueno. Hazlo ya. Si para tí no significa nada mi amistad, para mí mucho la tuya.

Te abraza,

MIGUEL, tu amigo

Orihuela, 1 de febrero de 1935.

¿Quieres leer estos versos? Son del libro que preparo para dentro de poco. Gracias por todo, Federi-

Intentando descubrir una motivación decisiva para explicar la tibieza de esta relación, F. Martínez Marín sugiere que fue Lorca quien, al ofrecer su tragedia *Yerma*, paralizó los planes de representación del auto de Miguel en diciembre de 1934 [13]. La hipótesis carece de toda base. Miguel, que con tanta insistencia rogaba a Lorca que se ocupara de llevar sus obras a la escena, no podía esperar de él que las antepusiera a las propias. Por otra parte, según carta del 14 de diciembre de 1934 que cita el mismo biógrafo [14], era el Teatro Eslava el que había dado esperanzas al incipiente dramaturgo, mientras que *Yerma* se estrenó en el Teatro Español el 29 de diciembre de 1934. Además no fue el auto, como este crítico cree erróneamente, el que pudo entrar en conflicto con *Yerma*, sino el drama *El torero más valiente*, de que habla Miguel en sus cartas de estos meses.

Para el de Orihuela había sido el granadino un extraordinario poeta al que desde un principio admiró junto con otros reconocidos maestros como Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez. Fue un modelo de quien recibió, si no enseñanzas precisas (o tal vez también) sí una inolvidable lección de personalidad y originalidad. Ya muerto Federico y en plena guerra civil, cuando el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura discute en Madrid la validez del romance para la expresión revolucionaria del pueblo, Miguel Hernández entra en la controversia con la observación:

> Pero pienso que lo importante es la técnica personal del poeta. Lorca renovó, retocó, pulió el viejo romance de Góngora y el del Romancero. Le impuso un sello único [15].

Viento del pueblo se compuso pues bajo la irradiación genérica pero eficaz de los ejemplares romances de Lorca.

El impacto de Lorca en la evolución política de Miguel no fue tan hondo como pretende Marie Laffranque. El poeta pastor oscilaba, desde su llegada a Madrid, entre el catolicismo conservador de los amigos de Orihuela, sobre todo de Sijé, y el comunismo de Alberti y Neruda, que suscitaba grandes recelos a los primeros. Frente a estas dos tendencias extremas el influjo de Lorca tal vez hubiera facilitado una tercera posibilidad de progresismo moderado (próximo a Fernando de los Ríos) que no llegó a prosperar. La amistad con Federico fue de hecho inoperante en el aspecto político. Fueron más bien los ambientes próximos a Rafael Alberti los que le prestaron el impulso inicial hacia la maduración de sus ideas políticas y hacia sus simpatías comunistas. María Teresa León recuerda que el primer encuentro de Miguel con ellos «no pareció alegrarle mucho». Todavía muy ligado a la actitud tímida y conservadora de su adolescencia oriolana, veía con cierta desconfianza al grupo de la revista *Octubre*, de orientación manifiestamente revolucionaria [16].

Las memorias y homenajes que el oriolano dedica a Federico tras la noticia de su asesinato en Granada muestran una admiración y respeto excepcional y revelan cómo el poeta vilmente asesinado se ha convertido en símbolo denunciador de la barbarie fascista y en móvil inexcusable de la guerra:

> La desaparición de Federico García Lorca —dice Miguel— es la pérdida más grande que sufre el pueblo de España. El solo era una nación de poesía. Es su sombra... la que me empuja irresistiblemente contra sus asesinos en un violento deseo de venganza [17].

[13] *F. Martínez Marín*, Yo, Miguel... *dice: «La Xirgú y Tomás Borrás siguen acariciando la idea de la puesta en escena del auto sacro, pero llega García Lorca y «Yerma», y lo trágico «le va» a esta Compañía, cuyo director prefiere lo seguro del nombre de Lorca y su fama, a la aventura de un novel y un auto sacro de difícil puesta en escena» (p. 149).*

[14] *F. Martínez Marín*, Yo, Miguel... *p. 145.*

[15] *Angel Augier*, Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico, *tomo II, (1938-1947), Universidad Central de las Villas, Cuba, 1964, p. 81.*

[16] *María Teresa León, «El cuidado de los recuerdos»*, El Nacional, *Caracas, 7 julio 1968.*

En la elegía de *Viento del pueblo* que le dedica («A Federico García Lorca, poeta»), dirigida al hombre público y al carismático escritor, lo llora y recuerda como «volcán de arrope», «trueno de panales», pero canta sobre todo la conmoción de la creación entera ante la muerte de un poeta. A pesar del hondo dolor («rodea mi garganta tu agonía») no se vislumbra la angustia personal y el rebelde y exacerbado apasionamiento que a todo lector conmueve en las dos elegías a Ramón Sijé.

Algunos contemporáneos describen al cabrero-poeta como «brusco». Su inseguridd y nerviosismo ante el refinado granadino lo podría llevar a intervenciones desmesuradas o poco agraciadas como en su primer encuentro con Lorca. A éste le disgustaba la aureola de gitanismo que le querían colgar tras el triunfo del *Romancero gitano*, y no le pudo agradar el que Miguel lo llamara «caforré de nacimiento» cuando precisamente intentaba ganarse su favor. La viuda de Miguel Hernández me contó el verano de 1985 algo que yo había escuchado varias veces. Que en cierta ocasión Vicente Aleixandre invitó a Lorca a que viniera a su casa y leyera alguna de sus obras. Al decirlo que también estaría Miguel, Lorca respondió: «¡Ah! si está ese yo no voy». La autenticidad de esta anécdota no se puede comprobar, pero el que Lorca no gustara de la compañía de gente demasiado elemental, rústica y provinciana, lo confirma Luis Buñuel en sus memorias cuando escribe:

> Con frecuencia, y no sin razón, consideraba que yo era demasiado elemental, demasiado rústico, para apreciar la sutileza de la literatura dramática. Un día en que iba a casa de no sé que aristócrata, incluso se negó a que yo le acompañara [18].

Pero creo que el termómetro más fiel para medir el calor de esta amistad se halla en el epistolario. De las cinco cartas que he comentado y que constituyen la correspondencia entre ambos, conviene notar que cuatro son de Miguel a Federico, y sólo una de éste al poeta de Orihuela, lo cual es ya de por sí muy elocuente. Federico en sus cartas a terceros jamás alude al poeta oriolano. En cuanto a Miguel, he analizado cuidadosamente las nueve cartas completas que conocemos de él escritas de enero a julio de 1936, los últimos meses en que la comunicación normal entre ambos fue posible. En ellas se percibe una afectuosa relación con Carlos Fenoll, el amigo de Orihuela, al que le unen lazos de cálida amistad. A él dirige tres de estas misivas. La relación es también muy íntima con los padres de Ramón Sijé (dos cartas) y Juan Guerrero (dos cartas). La persona más nombrada (6 veces) en todo este epistolario y a la que dedica más espacio después de Sijé es Aleixandre. Cuenta a Fenoll que visita a Vicente una vez por semana, que mantiene con él largas conversaciones, que él fue el primero en darle la noticia de la muerte de Ramón Sijé y narra la juerga literaria celebrada para despedir al poeta enfermo, a la que asisten, entre otros, Neruda, Altolaguirre y Concha Méndez. La amistad entre ambos es entrañable. El epistolario muestra también intensos lazos de afecto hacia Jesús Poveda (5 menciones) y Justino Marín, el hermano de Sijé (5 menciones). Hay recuerdos y palabras calurosas para Juan Ramón Jiménez, a quien acaba de visitar y califica de «muy generoso», para Pablo Neruda, a quien alude 4 veces, para José Bergamín (4 veces) y Manolo Altolaguirre (4 veces), quien sin exigir pagos previos de ninguna clase le publica *El rayo que no cesa.* Pero resulta verdaderamente sorprendente que en ninguna de estas cartas, que casi todas giran en torno al mundillo literario, se mencione ni una sola vez a García Lorca. Cuando Miguel Hernández, tras la muerte de Sijé, está solicitando el apoyo de sus mejores amigos para rendir a éste un póstumo homenaje publicando su obra, y cuando éstos se movilizan y tratan de prestarle su ayuda desinteresada, no deja

[17] *Palabras pronunciadas por Miguel en el homenaje de que fue objeto en el Ateneo de Alicante el 21 de agosto de 1937. Cf. Vicente Ramos. Manuel Molina.* Miguel Hernández en Alicante *(Alicante: Colección Ifach, 1976) p. 41.*

[18] *Luis Buñuel.* Mi último suspiro (Memorias) *(Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés, 1983) p. 100.*

de ser revelador que no suene tampoco para nada el nombre de Lorca. Sin embargo hay que añadir que la relación con el poeta granadino, aunque languidecía, nunca se vió totalmente interrumpida. Existen segmentos de una carta a Josefina Manresa, su novia, de principios de 1936, en que se dice: «He visto al autor de *Yerma*, mi amigo, y me ha dicho que se estrenará mi obra *[El labrador de más aire]* por encima de todo. Yo le estoy muy agradecido» [19]. Así lo confirma también el nombre de Federico a la cabeza de los que firman en *El Socialista*, el 16 de enero de 1936, la «Protesta en favor del poeta Miguel Hernández» cuando éste es detenido por el guardia civil en San Fernando del Jarama [20].

Podemos concluir, que ni en cartas ni en testimonios de coetáneos, aparecen datos que confirmen una intensa, continuada y mutua relación de amistad ni un patronazgo de carácter político por parte de Lorca. No era el granadino el tipo de artista obsesionado con la política y mucho menos el proselitista y cazador de adeptos para un partido. No creo, pues, que se pueda hablar de una «gran amistad» en el caso de Hernández y Lorca. Por singulares circunstancias de la vida ésta no llegó a madurar. No prosperó, entre otras muchas cosas, ante la marcada desigualdad de sus situaciones: el uno pobre provinciano y poeta incipiente, el otro en la cumbre del bienestar social y del prestigio intelectual. Este refinado, culto, exquisito, el otro inocente, pero rústico, voraz lector, pero poco instruído e incluso inculto.

Juan Cano Ballesta

[19] *María de Gracia Ifach. «Cartas a Josefina»*. Puerto. *Universidad de Puerto Rico. abril-junio 1968, p. 62.*

[20] *Miguel Hernández* Poesía y prosa de guerra y otras textos olvidados. *Ed. J. Cano Ballesta y R. Marrast (Madrid: Ed. Ayuso. 1977) pp. 37 39.*

Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías

Señores Guardias Civiles:
Aquí pasó lo de siempre.
Murieron cuatro romanos
y cinco cartagineses.
(«Reyerta», *Romancero Gitano*)

«Así que pasen cincuenta años». Y así ha sido, en efecto, han transcurrido cincuenta años desde la muerte de García Lorca, y todavía son muchos los aspectos de su vida y de su obra que no hemos podido comprender y aclarar definitivamente. En especial el problema de las relaciones entre la poesía de Lorca y los estilos creados por los movimientos de vanguardia. Visto desde la perspectiva de hoy, no cabe duda de que Lorca fue un poeta cuya obra se nutrió de los estilos de la vanguardia. Basta mencionar los textos de *Poeta en Nueva York*, y el texto algo anterior de la *Oda a Salvador Dalí*, en el que el poeta trata de definir el cubismo y sus consecuencias futuras, para comprender que no podremos jamás analizar cumplidamente un sector central de la poesía de Lorca sin detenernos en el complejo problema de las relaciones entre esta poesía y los movimientos de vanguardia.

Cronológicamente Lorca empieza a escribir poesía en unos años en que los movimientos vanguardistas ya se han iniciado. (No hay que olvidar que el primer «ismo», el futurismo, se inicia en 1907, y que en aquel año Lorca es todavía un niño). Los primeros poemas de Lorca dependen todavía en todos los sentidos de la tradición romántica transformada por el modernismo. El ambiente literario de Granada es conservador y el retraso frente a lo que se dice y escribe en Madrid es de por lo menos diez años. Ahora bien: a Madrid los primeros movimientos de vanguardia llegan ya, más o menos, hacia 1910. Como señala Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna

> fue el único, en España, que recogió los manifiestos futuristas de Marinetti, en su revista *Prometeo*, en 1910, añadiendo, por su parte, una «Proclama futurista a los españoles», donde resaltan exclamaciones ácrato-líricas como éstas: «¡Tala de cipreses! ¡Iconoclasta! ¡Pedrada en un ojo de la luna!» Ramón, desde aquellos años, entre la primera y segunda década del siglo, supo mantenerse alerta, vio nacer el cubismo, organizó en Madrid la primera exposición de pintores de esa estética, bajo el nombre de «Los íntegros». (...) Sin embargo, su poderoso individualismo, tanto como su desconfianza de las agrupaciones, hizo que siempre se abstuviera de fundar cualquier nueva escuela o de militar en ella. Si Ramón participó en el ultraísmo fue de una forma igualmente marginal, mediante su «Ramonismo». Así se titulaba la sección de sus colaboraciones constantes en las revistas del grupo, habitualmente despojadas de firmas pertenecientes a otras generaciones, pero donde a la suya se guardaba lugar preferente. [1]

Las coincidencias entre las greguerías de Ramón y la poética de vanguardia, sobre todo de la vanguardia ultraísta, que centra toda su atención en la creación de imágenes nuevas e insólitas, imágenes capaces de reflejar los profundos cambios que ha sufrido el mundo moderno, están claramente a la vista. Esto lo ha visto también Guillermo de Torre, que señala que espigando en los libros de Gómez de la Serna es posible encontrar algunas imáge-

[1] *En* Historia de las literaturas de vanguardia. *Madrid. 1965; pp.* 526 527.

nes de fácil paralelismo con las que forjaban los más enfebrecidos creadores de imágenes del ultraísmo, y da los siguientes ejemplos:

El monóculo es la llave de las miradas.
La luna es un banco de metáforas arruinado.
La palmera ancla la tierra al cielo.
El piano tiene esqueleto de pescado.
El murciélago vuela con la capa puesta.
El arco iris es la bufanda del cielo.
En el fondo de los pozos suenan los discos de la luna.
Nos muerde el ladrido de los perros.
Se apagan las sonrisas como las luces.
La golondrina parece una flecha mística. [2]

Comparemos con uno de los primeros poemas de Gerardo Diego:

Sobre la muchedumbre
las ventanas vuelan
y la luna esta noche
no reparte esquelas

....
Como si fuesen serpentinas
voy desarrollando las callejas antiguas
Un farol apostado
me pedía limosna con la mano
La cola de la taquilla es un tren detenido [3]
....

Casi todos los poemas del Gerardo Diego vanguardista, sobre todo de la primera época, están hechos a base de una tipografía caprichosa, que recuerda a veces los *Calligrammes* de Apollinaire, y de una serie de imágenes y metáforas que bien pudieran ser gteguerías; pero parecen a veces estar enlazadas por una brevísima anécdota, un paseo, un viaje, etc., y además a veces adquieren mayor cohesión gracias a la rima (pero la rima es también fuente de acercamientos arbitrarios y absurdos, como puede verse en no pocos fragmentos de la indiscutible obra maestra de la primera vanguardia española. la *Fábula de Equis y Zeda*, en que el ultraísmo queda remozado, paradójicamente, por ejemplo y contagio de la gran poesía renacentista y barroca).

Una primera y provisional conclusión a la que podríamos llegar ahora es que el distanciamiento, por razones meramente psicológicas, de «personalismo hispánico» si se quiere, entre Gómez de la Serna y la todavía débil e incierta vanguardia representada sobre todo por los ultraístas había de retardar la evolución de los estilos literarios en España. Nunca tuvimos nada comparable a un movimiento sólido y poderoso en su acción sobre los lectores tal como fue el surrealismo bajo la dirección de André Breton. Por otra parte, el surrealismo francés no ha producido en literatura obras maestras que puedan compararse a la suma total de greguerías de Gómez de la Serna, la *Fábula* de Diego, el teatro breve de García Lorca. A la vanguardia española sigue faltándole una proyección crítica y apologética que subraye como es debido sus grandes logros.

La descentralización de la vanguardia española en los años veinte se ve más claramente si observamos que muchas revistas que la representaban se publicaron en provincias. Así,

[2] *Ibid.*, *p.* 526.
[3] *En* Imagen, *de* 1922.

por ejemplo, *Gallo* (1928), publicada en Granada por García Lorca y sus amigos granadinos; *Litoral* (Málaga, 1926, de Emilio Prados y Manuel Altolaguirre); *L'Amic de les Arts* (Sitges, 1926-1928), etc. Revistas con un mínimo de lectores y de duración, que sin embargo representaban la esencia del espíritu innovador y rebelde de aquellos años. La historia del simbolismo francés sería imposible sin la bibliografía de Rémy de Gourmont, *Les petites revues* (1900), en que cataloga cientro treinta revistas entre 1875 y fines del siglo pasado. Aunque en menor número, las revistas españolas y catalanas de vanguardia tuvieron una importancia igualmente decisiva para el cambio de los estilos literarios. Y si bien es cierto que García Lorca desempeñó un papel activo e importante con *Gallo* también hay que señalar que la actitud vanguardista de nuestro poeta se desarrolla en forma no muy rápida. Sus primeros poemas, como es sabido, se hallan inscritos en la órbita del modernismo tardío, del juanramonismo, y en su teatro le interesa la obra de Gregorio Martínez Sierra. Cuando aparece en su poesía temprana una nota decididamente nueva y estridente, casi siempre podemos detectar una imagen que es paralela a la greguería, que algo, no sabemos bien qué, le debe a la greguería, y que en muchos casos sería traducible, convertible en greguería. Así, por ejemplo, el famoso verso «Un lagarto/ gota de cocodrilo» de su *Libro de poemas.* Imaginemos su posible traducción a greguería: «El lagarto es un cocodrilo servido con cuentagotas». El efecto es similar, si bien hay más humorismo en la greguería imaginada, más misterio, más gracia, duende, en los versos de García Lorca. No en vano es Lorca el poeta esencial, y no en vano Gómez de la Serna se apartó siempre de la poesía como género literario, si bien sus novelas y sus greguerías están impregnadas de espíritu poético. Quizá lo esencial en ellas es la sorpresa. Así en esta greguería, de tema similar, y de prodigioso resultado en cuanto a imaginación y sorpresa: «De un ombligo al sol siempre acaba por salir una largartija», una de las mejores, de las excepcionales greguerías. (He tratado, en vano, de precisar su fecha; la creo posterior a los versos arriba citados de García Lorca.)

Quizá el libro en que García Lorca llega a una intensificación de imágenes vanguardistas bien logradas es el *Romancero Gitano.* En sus poesías es posible identificar numerosas imágenes que se parecen a las greguerías, que no costaría mucho traducir a greguerías. Así por ejemplo,

> Las piquetas de los gallos
> cavan buscando la aurora
> (bastaría escribir los dos versos en una sola línea)

y, en el «Martirio de Santa Olalla», los versos

> Noche de torsos yacentes
> y estrellas de nariz rota

podrían traducirse al lenguaje de la greguería de la siguiente manera: «De noche las estrellas que más brillan son las que tienen la nariz rota».

Lo esencial es que Lorca utiliza las semi-greguerías de su estilo, las greguerías transformadas en metáforas originalísimas y brillantes, como bloques para construir sus poemas narrativos, cosa que no ocurre con las colecciones de greguerías que por aquellos años publicaba Gómez de la Serna, y que sí ocurre con cierta frecuencia en las novelas de Ramón, con resultados no siempre positivos. El brillo mismo de las greguerías ramonianas, cuando pasan a formar parte de su prosa narrativa, tiende a distraer al lector de lo que la novela narra. (Basta observar que la crítica ha sido siempre bastante negativa con respecto a las novelas de Ramón, por este y otros motivos; véanse, por ejemplo, las observaciones de E. de Nora al

ISMOS

RAMON

GOMEZ DE LA SERNA

(NUMEROSOS GRABADOS)



BIBLIOTECA NUEVA

respecto [4], y tampoco el éxito frente al gran público ha sido grande, ya que casi todas estas novelas son difíciles de encontrar por falta de reimpresiones.) En cambio, el empleo de metáforas e imágenes audaces en los poemas lorquianos es muy adecuado y convincente dado el ambiente dramático tan intenso que los caracteriza y que queda subrayado aún más por la sorpresa de las novísimas metáforas lorquianas. Sorpresa y buceo en el subconsciente —lo cual crea un ambiente de ensueño o de pesadilla, que también es adecuado a la intención del poeta— son otras tantas ventajas que vienen a intensificar el poder evocador de los poemas lorquianos.

Claro está que no fue Lorca el único que recibió en su poesía el impacto de las greguerías ramonianas. Luis Cernuda, que vivió plenamente, activamente, como poeta y como observador comprometido, aquellos años de formación de la vanguardia literaria en España, ha escrito páginas certeras acerca del influjo ramoniano en lo que él llama la Generación del 25, y otros llaman de distinta manera (generación del 27, de la Dictadura, etc.). La cita es larga, pero vale la pena:

> Pero veamos ahora cómo ciertos versos de los poetas de la generación de 1925 semejan a su vez greguerías, al menos los escritos en aquellos años entre 1920 y 1930, cuando se hablaba mucho de «cazar metáforas»; en dichos versos la realidad está observada, como dijimos, desde el ángulo visual peculiar de Gómez de la Serna, quien enseñó a no pocos de aquellos poetas a mirar y a ver. Ilustran lo que digo fragmentos de frases en verso como éstas:
>
> Radiador, ruiseñor del invierno (Guillén)
> Rosa... la prometida del viento (Salinas)
> La guitarra es un pozo
> con viento en vez de agua (Diego)
> Su sexo tiembla enredado
> como pájaro en las zarzas (Lorca)
> Cuando la luz ignoraba todavía
> si el mar nacería niño o niña (Alberti)
> El eco del pito del barco
> debiera de tener humo (Altolaguirre)
>
> Y no insisto: me parece que, como ejemplo, los versos citados son concluyentes... [5]

Lo que Cernuda señala es, creo, decisivo. La influencia de la greguería en esta generación, la de Lorca, fue profunda, ya que no en vano fue Ramón el verdadero pionero de la vanguardia en España, y ya que todos los poetas de esta generación se planteaban, conscientemente o no, el problema de sus relaciones con la vanguardia, en unos años en que la escuela modernista perdía rápidamente influencia y prestigio. Gómez de la Serna representaba, aún más que Huidobro, una vanguardia autóctona, construida *desde dentro* de la literatura española, y que podía reivindicar la prioridad en el tiempo, ya que las primeras greguerías son de 1910. Claro está que la influencia de las greguerías, a pesar de su gran importancia, no podía resultar suficiente. Aquí también las ideas de Luis Cernuda son muy claras y útiles: «aunque en la obra de Gómez de la Serna hallemos un propósito equivalente al de dichos movimientos literarios europeos (los movimientos de vanguardia), desde los inmediatamente anteriores a la guerra del 14 hasta los posteriores a ésta, quedan, sin embargo, fuera de

[4] *Véase su* La novela española contemporánea (1927-1939), *1958; segunda, Gredos, Madrid, 1968, pp. 94-154. Sobre Ramón véase también:* Ramón Gómez de la Serna, *Twayne, Nueva York, 1974, por Rita Mazzatti Gardiol; Rodolfo Cardona,* Ramón. A Study of Ramón Gómez de la Serna and His Works, *Elíseo, Nueva York, 1957; Carolyn Richmond,* La Quinta de Palmyra. Edición y estudio crítico, *Espasa-Calpe, Madrid, 1982.*

[5] *En* Estudios sobre poesía española contemporánea, *Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 138-139.*

su alcance el dadaísmo y el superrealismo; es decir, los aspectos rebelde y mágico que animan respectivamente a dichos dos movimientos, los más cercanos a nosotros en el tiempo y los más importantes»[6].

Sí, es cierto: Ramón no formó parte de estos movimientos, no fue ni dadaísta ni surrealista. Y sin embargo muchas greguerías cumplen una misión destructiva, subversiva, y no pocas de las mejores tienen un «sabor» surrealista. Por ejemplo: «La gaseosa sabe a pie dormido.» «De un ombligo al sol siempre acaba por salir una lagartija.» La primera depende de una conexión oculta: la picazón que ocasiona en el paladar las burbujas de la gaseosa es similar a la picazón que se origina de la falta de circulación de la sangre en el pie que se nos ha dormido. En cuanto lo pensamos vemos la conexión. Pero a primera lectura nos sorprende y nos ilumina al mismo tiempo. La segunda es simplemente absurda, es la exageración a través de un falso paralelo ombligo-grieta en un muro. Igualmente sorprendente, y no desentonaría entre los «proverbios surrealistas» que menciona Maurice Nadeau en su historia del movimiento.

Quizá valga la pena subrayar otro aspecto de la influencia de Ramón: la greguería es una especie de Jano de la literatura breve; con una cara mira hacia el futuro, hacia la vanguardia, y con otra hacia el pasado, los clásicos, Quevedo, Gracián. Volvamos a Cernuda, que señala:

> Y es que Gómez de la Serna, quizá por ser el último gran escritor español descendiente en rango e importancia de nuestros grandes clásicos, como Lope o Quevedo, es un realista. Quiero decir que el mundo donde su fantasía se mueve es el de la realidad material inmediata, mundo al que además juzga bien hecho tal como está... y aunque lo transforme a su antojo respeta siempre sus límites establecidos, que van de lo posible a lo monstruoso, pero se detienen ante lo imposible y lo imaginario. Su obra se halla, por tanto, dentro de las fronteras del temperamento literario español, que con excepciones contadas fue siempre enemigo de indagar lo que pudiera haber tras de nuestra realidad inmediata, de una parte, y de otra (para compensar su falta de imaginación), muy dado a los juegos del ingenio con la palabra. Porque nuestro ingenio sólo se mueve entre las cuatro esquinas de la realidad, preocupado únicamente por el efecto brillante de las conexiones que establece entre los elementos más dispares de ella. De ahí su variedad y a la larga su tristeza; no en balde el fúnebre Quevedo es nuestro ingenio máximo.[7]

No estoy de acuerdo con todas las afirmaciones de Cernuda. En especial su definición del «realismo español» me parece insuficiente. Muchos son los filósofos contemporáneos que no aceptarían una idea de la realidad que no tuviera muy en cuenta la realidad del lenguaje. Sin él, no sabemos cómo expresar lo que la realidad pueda ser. Los juegos de palabras son, pues, juegos de esencias, y cuando Luis de León busca a Dios en sus nombres bíblicos está diciéndonos que las palabras son cosa seria.

Lo cual nos lleva a este tema: el movimiento vanguardista español, antes de Lorca, con Lorca y después de Lorca —si es que existiera después de Lorca y la guerra civil, lo cual no creo— es distinto de otras vanguardias, tales como la francesa, en que no rompe del todo con la tradición. No podemos imaginar a un poeta francés del grupo de Breton, pongamos por caso a Paul Éluard o a Louis Aragon, escribiendo, en 1927, alguna prosa o algún poema para explicar y reivindicar a algún otro poeta francés de la época clásica. Quizá, nos dirá algún crítico francés, porque ello no era necesario, ya que ningún gran poeta de aquella época había sido atacado tanto como Góngora, y nunca ninguno de ellos cayó en el relativo olvido en que cayó Góngora hasta la reivindicación de 1927.

Creo que esto sería inexacto, y que grandes nombres de la poesía clásica francesa —pongamos por caso Louse Labbé— tuvieron que ser reivindicados en los últimos decenios.

6 *Ibíd.*, *p.* 133.
7 *Ibíd.*, *p.* 133.

De todos modos, ello muestra algunas diferencias irreductibles. Los surrealistas franceses nunca trataron de sacar del olvido a los clásicos franceses de segunda fila, de los siglos XVI y XVII, algunos sin duda potencialmente subversivos, sobre todo entre los que militaron en las filas protestantes. En cambio, Lorca empleó toda, o casi toda, su inmensa energía, en los años que siguieron a su regreso de Nueva York, en llevar al pueblo español muchas de las grandes y no tan grandes obras maestras de Lope y otros dramaturgos clásicos españoles. No hubo ruptura y sí continuidad. Góngora y otros grandes clásicos inspiraron obras de Alberti, de Lorca, de Gerardo Diego, en la plenitud de la vanguardia española, en los años veinte y treinta. Y también el Siglo de Oro es ejemplo de continuidad. Por ello el arte plateresco establece un puente entre lo medieval y lo renacentista, y en plantas ya renacentistas perpetúa decoraciones y rasgos arquitectónicos medievales. Nada semejante encontramos en Francia, aunque sí en Inglaterra. En Francia se fomentó un horror frente a todo lo gótico, equiparándolo a la barbarie. No olvidemos que cuando Luis XIII fue coronado en Rheims hubo que disfrazar la bellísima catedral gótica con postizas columnas greco-latinas, porque lo gótico no era aceptable en aquellos años.

Sí, en efecto, Lorca ha sido, en toda su carrera poética, ejemplo de continuidad y de síntesis. Continuidad de estilos, ya que pasó, sin rupturas, sin apenas notarlo o hacerlo notar a sus lectores de un estilo esencialmente «modernista simplificado», «*art nouveau* provincial», a un estilo neopopular con interferencias vanguardistas, y estas interferencias siguieron en aumento hasta desplazar, en sus poemas neoyorquinos, los estilos anteriores, no sin conservar de ellos muchos aspectos parciales, y además sin modificar la carga emotiva e incluso ideológica, reforzándola en muchos casos. Y toda la poesía que sigue, hasta su muerte, combina y recombina imágenes y metáforas que por lo sorprendente e inédito de sus aproximaciones, por la gran distancia entre los dos polos comparados, por lo imaginativo y a veces absurdo de la equiparación, nos recuerdan muy de cerca las greguerías. Richard L. Jackson, en un inteligente ensayo, ha señalado muchas de estas «greguerías lorquianas», y su enumeración, de ningún modo exhaustiva, señala en qué forma se hallan extendidas a lo largo de toda la obra de García Lorca. Éstos son los ejemplos que cita: «Su sexo tiembla enredado / como pájaro en las zarzas»; «La luna: caballo de nubes quietas» *(Romancero gitano);* «Las cerillas apagadas se comían los trigos de la primavera» («Iglesia abandonada», *Poeta en Nueva York);* «La penumbra, con paso de elefante, / empuja las ranas y los troncos» («Casida de los ramos»). En *Libro de poemas,* la media luna es un «calderón helado y soñoliento». Y «los árboles transforman sus ramas en brazos para abrazar la tierra». El mar sonríe a lo lejos con sus «dientes de espuma» y sus «labios de cielo» («Balada del agua de mar».) En el *Poema del cante jondo* la guitarra tiene «boca redonda» por la cual escapa «el sollozo de las almas perdidas» («Seis cuerdas»). En *Primeras canciones* «un árbol grande se abriga con palabras de cantares» («Remanso: canción final»). En *Canciones* la panocha guarda intacta «su risa amarilla y dura». En *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* las ciudades tienen «hombros de cemento» («Mundo»). En la misma obra Dios es «cuerpo de luz humana con músculos de harina, punto de unión del siglo y el minuto». En *Poemas varios* el viento es «escultor de bultos» («Adán). En *Romancero gitano* las alas no son de plumas, sino de «navajas de Albacete» («Reyerta»). «A lo lejos viene la gangrena» *(Llanto).* El mar es «el lucifer del azul: el cielo caído por querer ser la luz». El sol es «girasol de fuego» *(Así que pasen cinco años,* Acto I). El cielo es «esa esponja gris» («Navidad en el Hudson», *Poeta en Nueva York).* Un cuchillo se convierte en «pez sin escamas ni río» y la sangre es «flor del cuchillo» *(Bodas de sangre,* Acto III). «La tarántula teje una gran estrella para cazar suspiros» *(Poemas del cante jondo),* y, también en este poema, «el magnífico sauce de la lluvia, caía»[8].

[8] «*La presencia de la greguería en la obra de García Lorca*». Hispanófila, *núm. 25, septiembre*

Y comenta Jackson:

En suma, así como Gómez de la Serna trató de dar «otro traje» a las cosas en la greguería a través de las propiedades transformadoras de la metáfora sorprendente, del mismo modo García Lorca se sirvió de la imagen para efectuar un semejante «cambio de trajes». Para ellos dos, las metáforas más pasmosas son las que yuxtaponen objetos muy alejados en un mundo metafórico en donde «el sol puede ser una naranja y una naranja puede ser el sol», un mundo en el cual todas las cosas sin excepción puedan convertirse en alguna otra cosa. Por consiguiente, la poesía de García Lorca, en gran manera, capta el efecto deseado en la greguería: la creación de lo inesperado, del concepto ingenioso, de la metáfora sorprendente y humorística que revelan novedosas probabilidades de la realidad que nos rodea. Las semejanzas de técnica, así como los resultados, pudieran ser no más que una coincidencia, pero creo más probable que fueron ocasionadas por la influencia de la greguería. [9]

Todo lo cual no trata de restarle originalidad a García Lorca. Las brillantes metáforas lorquianas son creación que es imposible, o casi, de igualar en todo el vasto panorama de la poesía española contemporánea. Es la existencia y persistencia de estas metáforas, su incuestionable relieve, lo que puede haber sido inspirado por las greguerías de Ramón, entre otras posibles fuentes. La imagen estaba en el aire —y no debemos olvidar que el movimiento inglés de vanguardia se definió como «Imagism»— y este fenómeno resulta explicable si lo relacionamos con la actitud antirretórica de la vanguardia. Había que podar, suprimir, simplificar, y la metáfora o la imagen eran el núcleo imprescindible, irreductible, de la poesía. La fórmula definidora de la vanguardia es la del arquitecto Mies Van der Rohe: «menos es más».

Y si la imagen era el núcleo, el centro, del poema, no podía tratarse de una imagen manoseada. Había que renovarla a toda costa. Y esto es precisamente lo que había estado consiguiendo Ramón en sus mejores greguerías. No es que toda greguería contenga una imagen, pero sí es cierto que casi el noventa por ciento de las greguerías dependen de una imagen para adquirir su impacto.

La influencia de Gómez de la Serna en la poesía de Lorca ha sido señalada por Richard Jackson, como antes se ha indicado, y también, anteriormente, por Rafael Solana y Rafael Martínez Nadal [10]. Quizá valga la pena subrayar que cuando ponemos estos dos nombres uno frente al otro, Gómez de la Serna y García Lorca, intuimos inmediatamente que a pesar de sus puntos de contacto fueron dos personalidades muy diferentes, quizá opuestas. Lorca, generoso, cordial, gregario, hombre de amigos, hombre apasionado, locuaz, extrovertido —por lo menos en apariencia—, frente a Ramón Gómez de la Serna, hombre solitario, que nunca se adhirió a ningún grupo, y que incluso en su tertulia del café Pombo tendía al monólogo. Lorca, intuitivo en política, liberal a fondo, sin reservas, solidario de los pobres y los oprimidos, frente a Ramón, desconfiado en política como en otras cosas, y que a pesar de su falta de interés por la política —o quizá por ello mismo— cometió, en este terreno, imperdonables torpezas, como fueron la de alabar a Perón durante sus años de residencia en la Argentina, y, todavía peor, la de aceptar ser recibido por Franco a su regreso a España, mejor dicho, durante su visita a España, ya que no se quedó en su país y regresó a Argentina. De todos modos, la época de la guerra y la posguerra, con la violencia, la crueldad, los bombardeos, los campos de concentración, era una época en que seguir escribiendo greguerías era, por lo menos, una frivolidad —y no cabe duda de que si Lorca hubiera sobrevivido habría dejado la guerra hondas huellas en su creación poética—, y en cambio nada radicalmente nuevo encontramos en la obra de estos años de guerra y posguerra de Gómez de la Serna.

[9] *Ibíd., p. 54.*

[10] *Rafael Solana en* «*Mapa de afluentes en la obra poética de Federico García Lorca*», Letras de México, *núm. 28, 1938.* passim. *y R. M. Nadal, Federico García Lorca. Poems, selection and introduction by R. M. Nadal,* Oxford University Press, Nueva York, 1939, p. X.

Por todos estos motivos empezamos a comprender cómo y por qué la obra de Lorca sigue en plena vigencia, mientras que la de Gómez de la Serna ha caído casi en el olvido. Yo diría incluso que Gómez de la Serna es el menos leído, conocido y estudiado, de todos los autores de primera fila de nuestro siglo. Intentemos, por lo menos, una especie de salvación indirecta de Ramón: no se puede profundizar en la poesía de Lorca sin estudiar la influencia de la vanguardia en esta poesía, y no es posible explicar la vanguardia en España sin detenerse en Gómez de la Serna. Llega un momento enque cuando intentamos sacar un nombre de la gran cesta o cornucopia de la literatura, otro, otros nombres salen con el primero, unidos, trabados a él, como las cerezas, que nunca sale una sola, siempre dos o tres juntas. El nombre de Lorca estará siempre presente en nuestros recuerdos y nuestras lecturas; resulta, incluso, útil y necesario hacer de la vida y la muerte de Lorca un eje, un hito, y así suelo dividir en mis cursos la literatura española del siglo XX en dos grandes etapas, todo lo que viene antes de la muerte de Lorca y todo lo que llega después, «A. L.» y «D. L.», antes y después de su muerte. Sin embargo, nadie vive y trabaja en soledad absoluta, y menos Lorca. Aprendamos a asociar a la obra de Lorca el nombre de Ramón, el de Gerardo Diego, el de Cernuda, el de Cansinos Assens, el de Guillermo de Torre, el de tantos otros creadores de la vanguardia española, que nada tiene que envidiarle a las vanguardias de otros países, vanguardia que llegó a su plenitud, a su culminación, precisamente en la poesía de nuestro admirado García Lorca.

Manuel Durán



Una imagen taurina compartida por José Eustasio Rivera y Federico García Lorca

En uno de los momentos más intensos de *La vorágine*[1], la muerte del vaquero Millán enganchado por un toro, arrancado del caballo y arrastrado, José Eustasio Rivera utiliza una feliz perífrasis metafórica para referirse a los cuernos, «medialuna de puñales», que destaca convenientemente el aspecto mítico que ese momento del texto quiere para el animal.

Tal y como *La vorágine* presenta la vida de los vaqueros en el llano de Colombia se trata indudablemente de un tótem, en torno al cual se organiza la actividad de los varones, para quien es simultáneamente medio de vida, modelo de las virtudes necesarias, y vigilante, o sea, contrafigura mítica del padre que constantemente pone a prueba la energía (ello) y sanciona la verdad y el error (superyó). Cabe ver el carácter de ley que tiene el toro en las circunstancias de la muerte de Millán, circunstancias que le dan el cariz de castigo, que se le inflinge en virtud de un azar sin razón (el forastero que con su torpeza es causa indirecta de la muerte), azar aparente, que en realidad es una prueba a que la ley somete al vaquero, o, mejor dicho, a su habilidad.

Sorprendido en su habilidad por una habilidad instintiva mayor, el vaquero sufre un castigo ejemplar, que los deshumaniza completamente. Pierde su condición de vaquero al ser desmontado («desgajólo de la montura»), pierde su condición de hombre al ser descabezado («pisándolo le arrancó la cabeza de un golpe, aventándola lejos»). El aspecto mítico del accidente está señalado con claridad y discreción al señalar el relato la presencia de los otros personajes, a modo de coro, en el momento del clímax («sorda la bestia a nuestro clamor»).

Con claridad y discreción: es importante señalar que, aparte de lo recién dicho, sólo la perífrasis metafórica «medialuna de puñales» es explícita en este sentido, organizándose el texto en su conjunto de una manera documental, tanto en la construcción (que expone una situación habitual, y luego el accidente que en su interior se produce, con orden y progresión más informativa que dramática: de la visión conjunta a la de detalle; de lo insignificante a lo significativo; de lo repetido a lo excepcional...), como en la precisión que confiere a los datos[2]. El conjunto puede relacionarse con ciertas películas de Buñuel, que aunaron de modo muy intenso la dimensión documental y la mítica: *Tierra sin pan* (1932), *Los olvidados* (1950)[3].

Muerte. **Aguafuerte del artista Nasser Ovissi**

[1] *Citaré por la novena edición de editorial Losada (Buenos Aires, 1967), donde el pasaje a que me refiero ocupa las páginas 85 a 87.*

[2] *«Al límite del morichal veíanse puntas de toros, pastando al descuido. Avanzamos abiertos en arco para caerles como turbión cuando oyéramos el grito de los caporales, pero las reses nos ventearon y corrieron hacia los montes, quedando algún macho desafiador empinando la cornamenta para amedrentar a la caravana». El narrador y observador marginal es asimismo causa del accidente.*

[3] *«Fuimos a buscar los restos de la cabeza entre los matujos atropellados, y en ninguna parte los hallamos», «Correa, con una rama, espantaba al muerto las moscas», «Los perros, alrededor del toro yacente, le lamían la cornamenta», son ejemplos de esta percepción y expresión buñuelesca antes de tiempo.*

En resumen, puede afirmarse que el fragmento de *La vorágine* donde aparece la perífrasis metafórica dicha, significa en términos documentales una forma de existencia donde la vida está a la vez despreciada y en pleno auge, donde la máquina inteligente que es el hombre emplea su propia animalidad a costa de la animalidad no racional; forma de existencia vista al mismo tiempo con admiración y horror, con una distancia que estimula la ideación de sentidos, del modo que ilustran frases como la que sigue, comentario del suceso y del espacio en que se produce: «los compañeros de Millán hacían proyectos para bailar en el velorio»[4]

En la metáfora de José Eustasio Rivera se percibe enseguida un eco familiar: tal vez lo primero que pide buscar parentescos es su brillante exactitud; su riqueza, que es a la vez decorativa y significativa; tal vez incluso cierto aire de facilidad que la subraya demasiado[5].

Dirigir ese eco hacia García Lorca es virtualmente automático por hallarse en la metáfora de Rivera dos de los elementos más evidentes y famosos de la poesía lorquiana: la luna y el toro.

De entre la poesía de García Lorca la primera obra donde ocurre buscar paralelos o coincidencias es en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* que en lo esencial trata los mismos temas que el fragmento de *La vorágine:* la fatalidad absurda de ambas muertes inspira una similar forma de horror, energetizado por el fantasma del castigo; en ambos casos la muerte se debe a un incomprensible desfallecimiento de la habilidad y de un modo que —paroxismo del horror— asocia la castración a la muerte.

De hallarse alguna metáfora análoga en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935), se abriría un estimulante campo de pesquisas sobre el momento en que Lorca pudo haber leído *La vorágine* (si no antes pudo ser durante la estancia en Nueva York, a partir de 1929 —Rivera había muerto el año anterior en la misma ciudad—, o tal vez durante el viaje a la Argentina en 1933) subrayando y fijando formas de ver y sugerir que le interesaban y en que para él se cifraban magnitudes importantes de la realidad. También planteraría la incógnita seductora de si Lorca reparó conscientemente en la metáfora taurina de Rivera, o sólo quedó en la penumbra de la lectura.

Pero nada parecido hay entre las metáforas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* tal vez porque el *Llanto* no relata el momento de la muerte, sino que lo rememora.

Infructuosa por el lado del *toro*, la inquisición se dirige hacia el libro de Lorca más proverbial por la presencia imaginante de la *luna.*

La coincidencia de fechas entre *Romance gitano* y *La vorágine* da interés a la pesquisa en un sentido que diverge de la posibilidad anterior, ya que, aunque publicado en 1928, el *Romancero gitano* empezó a escribirse en 1924, el mismo año de la primera edición de *La vorágine*[6]. De haber alguna metáfora análoga en el *Romancero gitano* (que la hay) habría que remitir el encuentro alguna lectura común y hecha en el mismo sentido; el encuentro sería, por otra parte, testimonio de similares inquietudes temáticas y formales, de sensibilidad compartida al mismo tipo de asociaciones.

En el «Romance del emplazado» se lee:

[4] *«En las llanuras mandan los violentos ganaderos que juzgan lastimosas las tentativas de Arturo (el narrador) de rivalizar con su machismo», comenta Jean Franco* (Historia de la literatura hispanoamericana, *Ariel, Barcelona 1980, 3.ª ed., p. 235).*

[5] *La facilidad es perceptible en ciertas adjetivaciones pleonásmicas donde José Eustasio Rivera concentra y quiere agotar los elementos paroxísticos, adjetivaciones descriptivas y analíticas: «emulador aceleramiento», «vertiginosa celeridad», «fiera indómita», «astus enemigas»... El procedimiento más discutible (aunque no el menos interesante) de* La vorágine.

[6] *Así se indica en la primera página de la primera edición del* Romancero gitano. *Puede verse reproducida en las O.C. de Lorca (Aguilar, Madrid, s.f., p. 1837).*

Los densos bueyes del agua
embisten a los muchachos
que se bañan en las lunas
de sus cuernos ondulados[7].

En el plano formal llama la atención que sea el prosista quien haya optado por la metáfora más estricta, ya que Rivera no incluye el término metafórico —que es la clave significativa— y García Lorca sí[8].

En otro aspecto es notable que aunque los dos sitúan al toro en un ámbito cargado de sexualidad derivada, Rivera hace de él manifestación objetiva del peligro y de la muerte, en tanto que Lorca no (aunque su romance trata asimismo del peligro y la muerte y en muerte concluye), sino un espacio soñado, donde funciona como fantasma erótico.

En *La vorágine* la muerte resulta de la actividad y se produce en un medio plenamente activo, regido por la necesidad; en el «Romance del emplazado» la muerte es noción y dejación, no se relaciona con el actuar, sino con el postrarse. Los toros de Rivera son bravos y los vaqueros pugnan con ellos, se enfrentan a su *medialuna de puñales* con una violencia igual: dominar al toro funda su ser, el vaquero es quien es y vive porque es capaz de hacer del peligro del toro un medio de vida, un animal duramente doméstico[9]. Si las manipulaciones a que lo someten son de una firmeza que también puede leerse como inconcebible crueldad, es porque la cultura del vaquero y con ella toda su fuerza se basan en el sometimiento del toro. Si percibimos la muerte de Millán como castigo y su descabalgamiento, arrastramiento y descabezamiento como forma de muerte triplemente horrorosa —porque triplemente subraya su carácter de simbólica castración— es porque el sometimiento del toro que basa la vida de los vaqueros del llano también lo es. Por lo mismo, el escritor detalla implacablemente (de un modo que puede parecer cruel, pero que se caracteriza por la ausencia de crueldad y la contención comprensiva): «llevándolo en alto como un pelele, abría con los muslos del infeliz una trocha en el pajonal», imagen invertida en el espejo (verdadero quiasmo de situaciones y papeles) de la descripción que al iniciarse la acción percibimos como crueldad necesaria de la supervivencia: «Diestramente la maneaba, la hendía la nariz con el cuchillo y por allí pasaba la soga, anudando las puntas a la crin trasera del potrajón, para que el vacuno quedara sujeto por la ternilla en el vibrante seno de la cuerda doble».

En el «Romance del emplazado», por su parte, los toros no son toros verdaderos, sino bueyes, y *densos.* Puesto que se trata de imágenes míticas es inevitable asociarlos con la expresión que en la astrología medieval designaba al planeta que es a la vez figura de la relación castrante entre padre e hijo; «el pesado Saturno». Tampoco hay actividad necesaria, sino juego, ya que los bueyes no son de carne, sino de *agua*, y sus *cuernos ondulados* se deshacen al tacto. No son cuernos ofensivos, sugieren más bien un trono o un adorno, y puesto que son más fluidos que el cuerpo humano pueden ser cómodos: los muchachos al bañarse están sobre y entre ellos, la apariencia de embestida del buey de agua puede transformarse en la emoción agradable de la caricia, amenazadora no obstante, sin que se sepa por qué.

Los vaqueros de José Eustasio Rivera oponen al peligro de la *medialuna de puñales* del toro la amenaza del cuchillo; el resultado, para uno y para otros, es la muerte o el peligro de la muerte. Los cuernos de los bueyes, en el «Romance del emplazado», no son armas,

[7] O.C., *p. 451.*

[8] *Bien es cierto que en el resto de la página Rivera utiliza profusamente la palabra cuero y sinónimos: cachos, astas, cornúpeta, pitanoza, empitonar.*

[9] *«Entonces el bayetón prestaba ayuda: o caía extendido para que el toro lo corneara mientras el potro se contenía, o en manos del desmontado vaquero coloraba como un capote, en suertes desconcertantes, sin espectadores ni aplausos, hasta que la res, coleada, cayera».*

sino amenaza de fantasía: son cuernos de agua, ondas donde sumergirse o donde reposar. Los muchachos que se enfrentan a ellos tampoco van armados (desnudos no podrían llevar el arma en ningún lugar, y su falo adolescente no está esgrimido sino olvidado entre las piernas durante el juego). En la relación accidental y lúdica que une a bueyes y muchachos, aquéllos no atacan y éstos no amenazan con el uso de las armas: el buey finge atacar, los muchachos fingen huir; en la cogida no hay daño: un topetazo y quedan montados entre los cuernos.

Sugiere una simbiosis. O tal vez un rapto.

Juego, rapto y espacio abierto aparecen en la imagen que inspiró en direcciones contrapuestas (se trata de dos formas de ver que coinciden en un punto para luego divergir) a José Eustasio Rivera y Federico García Lorca. Está en el tercer verso de la *Soledad primera* de Góngora:

> Era del año la estación florida
> en que el mentido robador de Europa
> —medialuna las astas de sus frentes,

A Rivera le atrajo en esta línea la proyección mítica de la realidad e incorporó el procedimiento y el motivo extremando la metaforización y eliminando la inserción espacial (de su frente), ya que los toros de *La vorágine* no pueden tener nada formalmente humano. Rivera incorporó y profundizó la metáfora con un criterio de intensificación y ampliación, tomándola porque la encontró ya hecha en el idioma y porque concordaba con su propósito de expresión mítica y lo enriquecía.

García Lorca, por su lado, redistribuyó y desplazó los materiales de la figura gongoriana manteniendo su proposición y su tendencia fantasiosa: acepta con especial gusto la disociación de apariencia y realidad y el clima enervante y como pintado característicos de Góngora.

En gran medida se trata de sendos homenajes al poeta clásico: al igual que los cineastas de la *nouvelle vague*, Rivera y Lorca manifiestan sus conocimientos, sus admiraciones y su orientación por medio de la cita (directa, aunque no literal), que incorporan y prolongan.

El impacto y estímulo que la poesía de Góngora supuso en la de Lorca resulta proverbial [10]; mucho menos o nada el que pudo tener en la obra de José Eustasio Rivera (diez años mayor que Lorca). Tal vez porque los estudios literarios tienden tanto a la insistencia como al olvido [11].

Marcelino Villegas

[10] *No sólo participó en el homenaje del tricentenario de su muerte, en 1927, sino que analizó y teorizó sobre su técnica. En su conferencia «La imagen poética en dos Luis de Góngora», que pronunció en el mismo, cita los tres versos iniciales de la Soledad primera* y otros relacionados con cuernos (cfr. O.C., pp. 62-85; las citas en pp. 75, 70 y 79.

[11] Tanto Jean Franco (obra y lugar citados), como Enrique Anderson Imbert (Historia de la literatura hispanoamericana, *Fondo de Cultura Económica, México 1974, 6.ª ed., II, 102) mencionan la raigambre parnasiana de la obra de Rivera, y ningún entronque más.*

Federico en Cuba

Si se tratara de otro país podría decir que Federico García Lorca llegó a Cuba con la primavera de 1930, pues arribó a la isla de marzo de ese año. Pero siendo Cuba, esto no tiene sentido, allí sólo se conocen dos estaciones: la de las lluvias y la de la «seca». De todos modos, para Federico el salto desde Nueva York al trópico sí debió tener algo del tránsito del invierno a la estación florida, ya que ciertamente cuando parte, en la Babel de Hierro se iniciaba la primavera y el viento que se encajonaba entre los precipicios artificiales de Manhattan tenía que ser aún frío y lacerante. En cambio en la Antilla soplaba, en los atardeceres, una brisa fresca que abatía el bochorno de los días. Por lo menos algo de esto sugiere la descripción que de La Habana le hace García Lorca al periodista Domínguez, de la revista *Blanco y Negro*, cuando viaja a la Argentina en 1933:

(...) el barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.

¿Pero, qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez.

La Habana surge entre cañaverales y ruidos de maracas, cornetas y divinas y marimbos. Y en el puerto, ¿quién sale a recibirme? Sale la morena Trinidad de mi niñez, aquella que se paseaba por el muelle de La Habana.

Es exactamente el 7 de marzo de 1930 el día que Federico desembarca en la bahía habanera. Viene invitado por la Sociedad Hispano-Cubana de Cultura, que preside uno de los más talentosos intelectuales que haya producido Cuba en toda su historia, Fernando Ortiz, y debe pronunciar varias conferencias en esta institución.

Entonces no existían los grandes hoteles que despuntarían en la década del 50 —Habana-Hilton, Capri, Habana-Riviera: quizás únicamente se alzaba frente al mar el hoy venido a menos Nacional— y Federico es alojado en pleno corazón de la Habana colonial, o vieja, como le dicen los cubanos. El hotel donde le reservan habitación se llama Unión y es un edificio con un toque de clasicismo que, como la proa de un barco, acuchilla la confluencia de las calles Cuba y Amargura. Tal vez haya sido para él una suerte el lugar de su ubicación, pues andando por estas calles estrechas, de amplios zaguanes, enrejadas ventanas y balcones con balaustres debió tener la impresión de que caminaba por las rúas de Cádiz, en incluso el malecón habanero le recordaría al gaditano, amén de que en La Habana también hay calles y plazas que se nominan Carlos III, Apodaca, San Francisco. De aquí la referencia a la hermosa ciudad costera andaluza en su evocación de la capital cubana.

En un abrir y cerrar de ojos, literalmente, Federico se gana a los escritores, a los poetas, a los artistas, esto es, a sus iguales isleños. Con su prosa llena de vericuetos, pero legítimamente rastreadora del inigualable decir martiano, el valioso Juan Marinello lo confirma en este esbozo:

Conocí al gran poeta andaluz en su momento mejor. En 1930 vivía Federico un tiempo estelar. Muy joven, en el filo de los treinta, se nos mostraba como una fuerza erguida, bullente, victoriosa, inviolable a la declinación y al agotamiento. Era un muchacho —y ya había en esto una marca de su tamaño—

saludable y parlero, ebrio de vida y de canto. Un contacto breve con él dejaba la sensación que puede ofrecer un árbol lozano, un río encrespado, una mañana luminosa.

José María Chacón, ensayista, crítico e historiador literario, tan ligado por igual a las letras insulares como a las peninsulares, que lo acompañara a Caibarién e hiciera su presentación en la conferencia que Federico debía dar en esta ciudad marítima, lo conceptúa así:

> Se ha dicho que Federico García Lorca, poeta de 28 años, nacido en Granada, formado, definido en un ambiente típicamente andaluz, es como cifra y símbolo de la nueva poesía española(...)

Y el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, que coincidió con él en La Habana, no vacila en calificarlo como «una leyenda».

A este carisma sorprendente e irresistible de Federico contribuiría en no poca medida su carácter decididamente extravertido, su irreprimible alegría, su comportamiento tan radicalmente anticonvencional. Desde que pronuncia su primera disertación en el teatro La Comedia, a platea llena, despierta la sorpresa —si no el deconcierto— no sólo lo inusitado de su reflexiones y su lenguaje relampagueantemente metafórico, sino incluso sus maneras y atuendo. En contraste con los colores «serios» que se supone debían cubrir a un disertante, Federico vestía aquella mañana de domingo un jersey de franjas y quizás en concordancia con la viveza de sus ropas, tituló su intervención *Mecánica de la nueva poesía.* El entonces joven poeta Nicolás Guillén estaba entre el auditorio, y con palabras tan iconoclastas como éstas ha recordado las charlas lorquianas:

> En esas mañanas habló García Lorca, y sus conferencias alcanzaron una resonancia única, tan otra cosa como eran de las conferencias-conferencias, almidonadas y con vaso de agua, que dan las personas importantes cuando tienen que dar conferencias.

Marinello también registra el impacto: «el modo nuevo, genialmente arbitrario a veces de Federico —dice—, levantó en la Cuba de 1930 el ceño adusto de escritores maduros, presos sin remedio en las maneras transitadas». Desde luego, esta reacción sólo se produce entre las figuras más acartonadas, irremediablemente protocolarias, y en consecuencia menos talentosas. Que es así lo prueba la aceptación que Federico tuvo entre la real inteligencia cubana. Otra vez en palabras de Marinello: «... es lo cierto que nuestros mejores hombres del año 30 ofrecieron al muchacho presuroso y alegre un homenaje de escritor clásico».

Cuatro conferencias ofrece en total García Lorca en La Habana, y la última se celebra el 6 de abril. Con ella debía concluir su periplo antillano. Pero su estancia va a prolongarse por dos razones: una, porque filiales de la Hispano-Cubana en provincias lo solicitan; la otra razón es que Federico debía tener ganas de quedarse en Cuba para conocer más íntimamente el país, o simplemente porque le gustaba. Sea por lo que fuere, el caso es que a lo largo de casi toda la delgada isla un público diverso escuchó sus consideraciones sobre *Las nanas españolas,* la *Imagen de don Luis de Góngora*, su visión de *El cante jondo*, y postulablemente también le oyeron recitar sus poemas, ya que es casi imposible imaginar que no se le hiciera esta solicitud, y más inimaginble todavía que Federico opusiera resistencia —él, que gustosamente hacía correr la poesía de sus labios como agua clara, la suya y la de otros poetas que amaba, toda la poesía—. Y por cualquiera de estos dos motivos, o por ambos a la vez, recorre Cuba desde la extrema provincia de Pinar del Río hasta la antípoda Oriente, cuya capital, Santiago, le inspira el poema que a partir de su inclusión en *Poeta en Nueva York* lo vincula creacionalmente a la Antilla mayor: «Son de negros en Cuba» o «Iré a Santiago».

Mientras permanece en La Habana intima con el matrimonio español formado por María Muñoz y Antonio Quevedo, que vinieron de luna de miel a Cuba en 1919 y ya no se mar-

charon más. Los dos son músicos y ella dirige la Coral del Conservatorio habanero y él la revista *Musicalia,* habiendo ambos contribuido de manera decisiva al desarrollo de la música en Cuba. Federico, que ha llegado hasta ellos mediante sendas cartas de presentación de su tocayo Federico de Onís y Fernando de los Ríos, come frecuentemente en su casa, y son ellos quienes le presentan a numerosos escritores y artistas cubanos, a más de acompañarlo asiduamente en sus paseos habaneros y en sus desplazamientos al «interior», como la playa de Varadero o los valles de Viñales y Yumurí. Seguramente ellos lo familiarizan con la música cubana de resonancias africanas, y la sensibilidad de Federico que es tan poética como pictórica como musical, se la incorpora enseguida, como se va a hacer patente en su utilización lírica del son.

Igualmente a los pocos días de su radicación habanera, Federico es huésped puntual de una familia verdaderamente singular: la de los Loynaz. Está compuesta por tres hermanos —dos hembras y un varón—, poetas todos y descendientes de un prestigioso patriota cubano que peleó en la guerra de independencia de 1895 a las órdenes del General mulato Antonio Maceo y fue autor de una célebra y combativa marcha: «El himno invasor». Dulce, Flor y Enrique tienen una vocación artística a flor de piel y en cierta forma viven en consonancia con su vocación. Dulce María Loynaz es la más conocida, la de obra poética mayor —autora de poemarios como *Eternidad* o *Juegos de agua*—. Mas no será ella quien establezca el vínculo con el poeta granadino sino que éste se anudará por el lazo de su hermano Enrique. Flor le ha relatado así al periodista cubano Ciro Bianchi la inclusión de Federico en el círculo familiar. Vale la pena reproducir esta anécdota:

> Conocimos a Federico del modo más gracioso. Cuando vino a La Habana mostró interés por tomar contacto personal con mi hermano Enrique a quien conocía por los poemas publicados en revistas literarias españolas. De manera que un día se presentó en nuestra casa del Vedado y explicó al portero el móvil de su visita.
>
> El portero avisó, pero mi hermano a quien esperaba ese día era a un cliente llamado Pestone, con quien firmaría un contrato.
>
> Enrique era abogado y redactó el documento de noche, supongo que medio dormido. Cuando le dijeron que lo esperaban, se tiró de la cama y se dirigió a la terraza del jardín donde se hallaba el visitante.
>
> Sin mucho preámbulo le presentó el contrato y le pidió que lo leyera y firmara. Federico no mostró interés por el documento, pero preguntó dónde debía firmar. Enrique se lo indicó e insistió en que lo leyera, pero Lorca, aparentando no oírlo, estampó su firma.

Curiosamente con quien menos se amigó Federico fue con Dulce María, según ella porque Lorca «(...) Era bohemio, amante del desorden, y yo soy el orden personificado». Mas también —y quizá principalmente— debido a la «valoración que él hizo de mi poesía». Dulce no ha tenido empacho en confesar que a Federico no le gustaban sus poemas, llegando incluso a decir que «la obra de cualquiera de mis hermanos merecía ser más conocida que la mía». Naturalmente, sería demasiado pedirle que, en consecuencia, no le pareciera «intolerable su juicio crítico». Pero esta discrepancia no fue obstáculo para que Federico no fuese visita casi diaria de la mansión de los Loynaz, adonde, en la memoria de Flor, «llegaba a las tres de la tarde y pasaba el día tocando piano, cantando, escribiendo, recitando, leyéndonos sus obras y tomando whisky con soda».

Federico llamaría a esta villa —en la actualidad una ruinosa pero subyugante residencia de la calle Calzada, en el suburbio del Vedado, con sus deslavazados jardines y galerías que hablan de un tiempo estático o irreparablemente ya ido— «mi casa encantada», y a ellos, a sus anfitriones, dejaría al partir de Cuba una pieza teatral que había pergeñado en el hotel Unión, *El público,* no estrenada aún que yo sepa, y la cual, entre paréntesis, no gustó a sus depositarios los Loynaz. Es probable que la carga surrealista que posee les obstaculizara

su comprensión y el disfrute de ella. En este viejo hotel de la también parte vieja de la capital cubana, trabajó Federico a la par en sus obras *Así que pasen cinco años* y *La zapatera prodigiosa.* Curiosamente años después, y en un hotel semajante, el Ambos Mundos, otro escritor famoso, Ernest Hemingway, compondría una novela que acapararía igualmente la atención mundial, *Por quién doblan las campanas.* En cuanto a la «casa encantada», desde luego, entró en la leyenda. Pues leyenda fue, como se apresura a constatar el periodista Bianchi, «una cena que allí se ofreció, en la que todos los comensales vestían de negro y arribaban en coches también negros y tirados por caballos negros». Tal cena nunca se sirvió así a Federico, pero sintomáticamente cuando Lorca escriba su Son, dirá en uno de sus versos que a Santiago irá «en un coche de agua negra». Pero por el momento sí en algún automóvil de la época los Loynaz pasearon mucho a Federico por La Habana y sus alrededores, y en el recuerdo de Flor «nunca lo regresábamos al hotel hasta el amanecer». Y Dulce María no sabe si es cierto o no que alguna vez conservó la copa en que bebía Federico.

Angel Augier, biógrafo de Nicolás Guillén, y poeta él mismo, supone en una fervorosa semblanza que hace de García Lorca en La Habana, que «no pudo sustraerse al sortilegio poético del son cuajado en música espesa como miel», apoyándose para ello en otra aseveración, pero más concreta literariamente, 'que emite otro Angel (del Río) acerca del influjo que este ritmo negro ocasiona en él. Dice del Río: «Escucha y siente los ritmos afrocubanos que ya han creado en Cuba con Nicolás Guillén toda una tendencia nueva de poesía». Esto coincide con la memoria que de él da el propio Guillén al evocar que «le gustaba irse en las noches a las "fritas", a los cafetines de Marianao, donde ya está el Chori, y allí se hizo amigo de treseros y bongoseros». Sintomáticamente este ambiente fue pintado por Guillén y que era del gusto de Federico, fue plasmado en una modesta película que saltó a la publicidad al ser draconianamente prohibida por el Gobierno revolucionario cubano en 1961. La película se titulaba *PM* y su veto se debió a que los recién creados Instituto del Cine y Consejo Nacional de Cultura la consideraban «antirrevolucionaria». Nunca pudo exhibirse en las pantallas cubanas.

De García Lorca también guarda Guillén un simpático —o revelador— pasaje. Habían estado caminando juntos una mañana y juntos fueron a almorzar a una casa de la calle Animas. Antes de servirles la comida, la dueña les brindó ron «carta oro», esto es, de color dorado. Lorca levantó el pequeño vaso a la altura de los ojos y dijo: «Esto es ver la vida color de ron». Y añade Guillén que «se burló con mucha gracia y talento del viejo Campoamor...»

En cuanto a que el Son de Lorca tenga influencia de los de Guillén, ya es más hipotético, pues como se sabe Federico compuso el suyo estando en la propia Cuba y los «Motivos de Son» del poeta mestizo son justamente de ese año 1930. Por cierto que se publicaron en el más conservador de los periódicos cubanos de entonces, *El Diario de la Marina,* que mantenía una página dominical titulada *Ideales de una raza,* al cuidado de un intelectual negro, Gustavo Urrutia, y donde se daba cabida a las producciones literarias de los escritores «de color». En cambio sí es transparente, como lo advirtió Unamuno, que el más logrado poema de los del libro de Guillén *Sóngoro Cosongo* (1931), «Velorio de Papá Montero», acusa la huella indiscutible del *Romancero gitano.* Pero en loor del poeta cubano hay que agregar que él fue el primero en reconocerlo cuando en el congreso constitutivo de la Unión de Escritores de Cuba (1962), admitió con franqueza: «Nadie como él (Lorca) ejerció (salvo Rubén Darío) influencia tan pronunciada en los jóvenes poetas americanos.»

Por años estuvo en litigio si García Lorca había ido a Santiago de Cuba o no. La duda se debía a que un día, repentinamente, Federico se esfumó de La Habana, y a que su fraterno Antonio Quevedo lo negaba. Hoy ya está aclarado el dilema: sí estuvo en la capital de la antigua provincia de Oriente. El crítico y por algunos años profesor de la Universidad

de Oriente, Jesús Sabourín, lo confirma en un trabajo justamente rotulado «Federico García Lorca en Santiago». Allí anota: «En el tren central llegó Federico, siendo recibido por el doctor Max Henríquez Ureña, presidente de la Hispano-Cubana en Santiago de Cuba». Brindó una charla en el local de esta institución —*Mecánica de la nueva poesía*—, pero con muy poca audiencia, dado que aproximadamente un mes atrás había tenido que ser suspendida una comparecencia suya que ya había sido anunciada. «... la noticia de que no podía venir para esa fecha (5 de abril) fue recibida con sensible retraso, el mismo día del acto». Posiblemente la «sensibilidad» santiaguera se sintió herida y quiso castigar al poeta cuando por fin tuvo lugar su conferencia no acudiendo a la misma. Poco se sabe de los días (ni siquiera cuántos) de Federico en Santiago. Pero sin duda no le falta razón a Sabourín cuando conjetura; «Aquí Lorca encontró al negro y su riquísimo folklore en una ciudad con la belleza y la melancolía de su Granada», pues inequívocamente Santiago es la más caribeña —es decir, la más mestiza— de las ciudades cubanas, y, por tanto, donde la impronta africana está más acuñada.

Nada de esto tendría importancia si no fuera por la afirmación que Lorca hace en su Son de que «iré a Santiago», y de ser éste el único poema en que recoge su estancia cubana, además de estar lleno de claves respecto al país. Volvamos al testimonio de Marinello, pues es iluminador. Rememora el ensayista que estando Federico una tarde en su casa, en determinado momento «sacó de su bolsillo el borrador de su conocidísimo "Son de Santiago de Cuba" (...) La obra estaba apenas esbozada y mostraba mil derivaciones posibles, apuntando hacia todos los rumbos en las líneas de suave lápiz hechas en letra mesurada y vertical. Mi amigo me explicaba la razón de algunas alusiones...» Por ejemplo, «la rubia cabeza de Fonseca» o «el rosa de Romeo y Julieta». Las imágenes aluden a la marca de una fábrica de tabacos —puros— que creo aún existe. Al revelarle estas claves, Federico le explicó a Marinello «cómo en la primera noticia de la existencia de Cuba le llegó en los estuches de tabaco que, de La Habana, le enviaban a su padre hasta su infantil Fuentevaqueros». En el centro de una de las láminas que ornaban el estuche —son verdaderas realizaciones artísticas, como los anillos que «anillan» a los puros— se veía la efectivamente rubia cabeza del señor Fonseca, dueño de la tabaquería, mientras a su vera Romeo desciende la escala colgado del balcón de Julieta en la conocida escena del jardín de la obra de Shakespeare. Por su parte, a Federico le agradó mucho saber lo que a su vez le dio a conocer Marinello: que «el señor Fonseca, a quien ya había yo tratado mucho (ya con la cabeza rubia vuelta de plata), había sido hombre de muy buena sensibilidad y amigo y protector de artistas». Otro verso, «mar de papel y plata de monedas», hace referencia asimismo a las policromadas vitolas de habanos.

Más esencial, sin embargo, es la imagen en que Federico llama a Cuba «arpa de troncos vivos». Federico la explicitó de esta manera: Para él Cuba era como un arco de palmas y al atravesarlo tenía la sensación de hacerlo como por «un arpa gigantesca formada por millones de troncos sonoros, esperando que una mano descomunal, la mano de un dios músico, le arrancase una sinfonía queda y caliente». Quien haya escuchado el sonido del viento en las palmas entenderá enseguida la metáfora «troncos sonoros». Destaca Marinello que estos comentarios o epifanías de su poema, eran en la voz de Federico como una re-creación del mismo, y que al terminar repetía, como si lo acariciara, «el lindo verso que no aparece hoy en las versiones de las varias *Obras Completas*»:

¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro...!

El poema se lo dedicó a Fernando Ortiz y lo puso en manos de sus entrañables amigos los Quevedo, que lo publicaron por primera vez en *Musicalia*.

Otro poema que apareció en edición príncipe en Cuba, en la *Revista de Avance,* fue «Poema doble del lago Edem», que le dejó a Marinello al marcharse.

Parece que a más de haber sido grata y animada, la estadía de Federico en Cuba no pasó superficialmente por su vida. Lo demuestra el hecho de que una visita que originalmente debía ser corta, se prolongó más de tres meses, pues Lorca zarpó para España ya entrado el verano de 1930. Y hasta el último minuto no hizo las maletas, como atestiguan los que lo fueron a despedir. Otra prueba son sus propias palabras. Asegura Marinello que él personalmente le oyó decir: «Aquí he pasado los mejores días de mi vida.» Confesión que concuerda con la que expresa Angel del Río en su biografía-ensayo de García Lorca: «... Se refería a sus días cubanos como a los más felices de su vida.» A estos datos hay que añadir lo que le cuenta la madre del poeta, doña Vicenta Lorca, a María Muñoz en una carta que le escribe en septiembre de 1930: «Mi hijo habla con entusiasmo tan grande de Cuba que yo creo que le gusta más que su tierra.»

No, no es por ello, sino porque le gusta mucho su tierra, su Granada, su Andalucía natal, que se enamora de Cuba desde el primer momento, pues si dos suelos y dos pueblos tienen grandes semejanzas son el del sur de España y el de Cuba. Todo esto se resume en una frase suya tan simpática como reveladora de su querencia cubana: «Si me pierdo, buscadme en La Habana».

César Leante

Lorca hace llover en La Habana*

La primavera de 1930 (que era en Cuba verano como siempre: una «estación violenta», como advierte el poeta Paz) Federico García Lorca viajó a La Habana por mar, la única vía posible para llegar a la isla entonces. Por la misma época Hart Crane, poeta americano, homosexual y alcohólico, viajó de La Habana a Nueva York —y no llegó nunca—. En medio del viaje se tiró al mar y desapareció para siempre, dejando detrás como cargo un largo poema neoyorquino y varias virulentas metáforas como testimonio de su escaso paso por la tierra. Lorca estaba en su apogeo. Acababa de terminar *Poeta en Nueva York* con su espléndida «Oda a Walt Whitman» y emprendía la huida de Nueva York. No voy a comentar aquí el libro lorquiano, que es un largo lamento lúcido, sino que tocaré sólo su coda musical y alegre, ese «Son de negros en Cuba», que transformó la poesía popular cubana y también la visión americana de Lorca. Al revés de Crane, Lorca viajó de las sombras al sol, de Nueva York a La Habana.

Por ese tiempo, aparte de Crane más lamentable que lamentado, visitaron a Cuba escritores y artistas que luego tendrían tanto nombre como Lorca. Algunos vivieron en La Habana «con días gratis». Nunca, por suerte o para desgracia, se encontraron con Lorca. Ni en La Habana Vieja ni en El Vedado ni en La Víbora o Jesús del Monte, ni en Cayo Hueso ni en San Isidro ni en Nicanor del Campo, que no se llamaba así todavía.

Ernest Hemingway vivía en La Habana Vieja, en un hotel cuyo nombre le habría gustado a Lorca, Hotel Ambos Mundos. Allí escribió Hemingway una novela de amor y de muerte, de poco amor y de mucha muerte, cuyo inicio ofrece una vista de una ciudad de sueño y de pesadilla.

> Ya ustedes saben cómo es La Habana temprano en la mañana, con los mendigos todavía durmiendo recostados a las paredes de los edificios: antes de que los camiones traigan el hielo a los bares.

La novela se titula *Tener y no tener* y es de una violencia que Lorca nunca conoció. En todo caso no antes de su final en Granada:

> Atravesamos la plaza del muelle, dice Hemingway, hasta el café La Perla de San Francisco a tomar café. No había más que un mendigo despierto en la plaza y estaba bebiendo agua de la fuente. Pero cuando entramos al café y nos sentamos, los tres estaban esperando por nosotros.

Es posible que en Lorca en 1930 hubiera conocido de vista a uno de esos tres que ahora:

> salían por la puerta, mientras yo los miraba irse. Eran jóvenes y bien parecidos y llevaban buena ropa: ninguno usaba sombrero y se veía que tenían dinero. Hablaban de dinero, en todo caso, y hablaban la clase de inglés que hablan los cubanos ricos.

Por esa época, en ese país, debió vestir así y llevar el pelo envaselinado, aplastado. Moreno, como era, para Hemingway hubiera sido un niño rico cubano y sabría qué le pasaba a un niño rico cubano cuando jugaba juegos de muerte:

* *Escrito en Londres y leído en Madrid el 20 de mayo de 1986 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana con motivo del 50 aniversario del asesinato del poeta.*

Cuando salieron los tres por la puerta de la derecha, vi un coche cerrado venir a través de la plaza hacia ellos. Lo primero que ocurrió fue que uno de los cristales se hizo añicos y la bala se entrelló entre las filas de botellas en el muestrario detrás a la derecha. Oí un revólver que hizo pop pop pop y eran las botellas que reventaban contra la pared...

Salté detrás de la barra a la izquierda y pude mirar por encima del borde del mostrador. El coche estaba detenido y había dos individuos agachados allí. Uno de ellos tenía una ametralladora y el otro una escopeta recortada. El hombre de la ametralladora era negro. El otro llevaba un mono de chofer blanco. Uno de los muchachos le pegó a una goma del coche y como a cosa de diez pies el negro le dio en el vientre... Trataba de ponerse de pie, todavía con su Luger en la mano, lo que no podía era levantar la cabeza, cuando el negro tomó la escopeta que descansaba junto al chófer y le voló un lado de la cabeza a Pancho. ¡Tremendo negro!

Lorca no conoció esa terrible violencia cubana ni a esos negros habaneros, esbirros excelentes. Sus negros fueron sonadores del son, reyes de la rumba. Lorca tenía por costumbre recorrer los barrios populares de La Habana, como Jesús María, Paula y San Isidro y se llegaba a veces hasta la plazoleta de Luz, al muelle de Caballería ahí al lado y aun al muelle de la Machina, donde ocurre la acción inicial de *Tener y no tener.* Pero nunca conoció esa noche obscena que amanecía con los mendigos dormidos y los niños ricos muertos. Aunque al final, como Hemingway, supo lo que era una muerte violenta al amanecer.

Otro americano que vino a La Habana en esos primeros años treinta para dejar una estela de arte fue el fotógrafo Walker Evans. Recuerda Evans: «Desembarqué en La Habana en medio de una revolución» ¡Estos americanos no sé cómo se las arrenglan para caer siempre en medio de una revolución en Cuba! Como Evans estuvo en La Habana en 1932 y el dictador Machado no cayó hasta 1933 para ser sustituido por Batista meses después, Evans no pudo haber caído en medio de ninguna revolución, excepto las revueltas que da el ron *pelión.* Pero Evans insiste: «Batista tomaba el poder» y Evans tomaba Bacardí. «...Yo tuve suerte porque tenía unas cartas de presentación que me llevaron hasta Hemingway. Y lo conocí. Pasé un tiempo estupendo con Hemingway. Una borrachera cada noche». ¿Qué les dije? Es la revolución del ron llamada Cubalibre. Dos de ron y una de Coca-Cola. Agítese. Da para dos. Hemingway según Evans «necesitaba una orientación». Se explica. Esos son los años inciertos de *Tener y no tener,* su primera novela cubana. Pero Evans sí sabía dónde iba y sus fotos de La Habana son, como «Son de negros en Cuba», un romance gráfico en que los negros de La Habana se revelan como donosos dandies de blanco. Ese es un testimonio que no puedo traerles esta noche, ni siquiera puedo intentar describir estas fotos maestras que ahora pertenecen a los museos. Pero hay un negro de dril cien blanco, de sombrero de pajilla y zapatos recién lustrados por el limpiabotas que se ve al fondo. Bien vestido con corbata marrón y pañuelo haciendo juego en la pechera, dandy detenido para siempre en una esquina de La Habana Vieja, junto a un estanco de diarios y revistas, su mirada aguda dirigida hacia un objeto oculto por el marco de la foto que ahora sabemos que es el tiempo, que hace la fotografía un retrato, una obra de arte, cosa que *Tener y no tener* nunca fue, nunca será y que ese son sinuoso de Lorca es. Es es es.

Pero La Habana no era una ciudad ni tan violenta ni tan lenta.

Un contemporáneo de Lorca, el escritor Joseph Hergesheimer, tan americano como Hemingway y como Evans, dice de La Habana en su *San Cristóbal de La Habana,* uno de los libros de viaje más hermosos que he leído:

Hay ciertas ciudades, extrañas a primera vista, que quedan más cerca del corazón que del hogar... Acercándome a La Habana temprano en la mañana... mirando el color verde de plata de la isla que se alza desde el mar, tuve la premonición de que lo que iba a ver sería de singular importancia para mí... Indudablemente el efecto se debe al mar, al cielo y a la hora en que tuvo lugar mi presciencia... La costa cubana estaba ahora tan cerca, La Habana tan inminente que perdi el hilo de mi historia

por un nuevo interés. Podía ver, baja contra el filo del agua, una fila de edificios blancos, a esa distancia puramente clásicos en su implicación. Fue entonces que tuve mi primera premonición sobre la ciudad hacia la que suavemente progresábamos. Iba a encontrar en ella el espíritu clásico, de Grecia sino que un periódico algo tardío. Era la réplica de esas ciudades imaginarias pintadas y grabadas en una rica variedad de cornisas de mármol, dispuestas directamente hacia el mar calmo. Había ya perceptible en ella un aire de irrealidad que marcaba la costa que vio el embarque hacia Citerea*... Nada me habría hecho más feliz que una realización semejante. Era precisamente como si un sueño cautivante se hubiera hecho sólido... Oí entonces la voz de La Habana. Una voz en staccato, notable porque nunca, según supe luego, se hundía en la calma, sino que cambiaba a la noche para un clamor nada diferente y no menos perturbador...

Estas son visiones poéticas no históricas de La Habana. Pero --un momento— hay una segunda —o tal vez tercera— opinión sobre esta Habana *ancien regime*. Encontré esta descripción en la *Enciclopedia Británica*, a veces nuestra contemporánea:

Metrópolis capital y comercial y el mayor puerto de Cuba. La ciudad, que es la más grande de las Antillas y una de las primeras ciudades tropicales del nuevo mundo, queda en la costa norte de la isla, hacia su extremo occidental. Su situación en una de las mejores bahías del hemisferio, la hizo comercial y militarmente importante desde tiempos coloniales y es el mayor factor responsable de su crecimento constante desde los 235.000 habitantes que tenía en 1899 a los 978.000 de 1959. Otros factores que contribuyeron a su crecimiento son su clima salubre y su pintoresca situación y esos alegres entretenimientos que la hicieron una vez meca del turismo. La temperatura media anual varía en sólo diez grados Celsius con una media de 24 grados Celsius. Aunque muchas mansiones de los barrios residenciales han sido expropiadas, desde un punto de vista físico la vista no es menos impresionante. El aspecto de La Habana desde el mar es espléndido.

Esa fue La Habana que vio Lorca. Allí compuso una de sus piezas más espontáneas y libres. Es una carta a sus padres en Granada publicada en Madrid hace poco. Lorca habla de sus éxitos como conferenciante, bien reales, y de su riesgo imaginario al presenciar una cacería de caimanes y participar en ella a sangre fría y a la vez enardecido. Afortunadamente Lorca no era cazador y nos exime del conteo de fieras muertas que habría hecho Hemingway. Tal vez a Lorca le entristecería saber que en esa región de Cuba, la ciénaga de Zapata, donde vio incontables cocodrilos, había cerca 1960, apenas treinta años después de su relato, un encierro que era sólo una cerca baja de madera, donde dormía al sol un solo caimán inmóvil, como si estuviera disecado ya y fuera indiferente a su suerte. Un letrero al lado suplicaba al visitante: «Por favor, no tiren piedras al saurio».

Lorca ve en La Habana, ¿cómo no habría de verlas?, las que el llama «mujeres más hermosas del mundo». Luego hace de la cubana local toda una población y dice: «Esta isla tiene más bellezas femeninas de tipo original» y enseguida la celebración se hace explicación: «debido a las gotas de sangre negra que llevan todos los cubanos». Lorca llega a insistir: «Cuanto más negro, mejor», que es también la opinión de Walker Evans, fotógrafo, para quien un negro elegante es la apoteosis del dandy. Finalmente Lorca hace un elogio de la tierra natal: «Esta isla es un paraíso». Para advertir a sus padres: «Si me pierdo que me busquen... en Cuba». La carta termina con una hipérbole extraordinaria: «No olvidéis que en América ser poeta es algo más que ser príncipe». Desgraciadamente no es verdad ahora, tampoco era verdad entonces. No en Cuba al menos. He conocido a poetas pobres, poetas enfermos, poetas perseguidos, poetas presos, poetas moribundos y muertos finalmente. Eran todos tratados no como príncipes sino como parias, como apestados, sufriendo la lepra de la letra. Tal vez la letra con sangre entra pero con sangre sale seguro. Para Lorca La Habana fue una fiesta y así debía ser. No hay que contaminar su poesía con mi realidad.

* *El traductor en una nota al pie aclara que Citerea era un isla en el Peloponeso donde se rendía culto a Afrodita. La adoración fue tal que otro nombre para Afrodita fue Citerea. A Afrodita la conocemos sus fieles devotos con el más perturbador nombre de Venus, diosa del amor entre los latinos.*

En su visita a Buenos Aires Borges acusó a Lorca de un crimen de lesa ligereza. Lorca le dijo al joven Borges que había descubierto un personaje crucial, en el que se cifraba el destino de la humanidad entera, un salvador. ¿Su nombre? ¡Mickey Mouse! Es extraño que Borges, con su sentido del humor, no descubriera que detrás de la declaración de Lorca no había más que un chiste, esas salidas de un poeta con un sentido cómico de la vida. A Borges la broma se le hizo bromuro: Lorca quería asombrar, *pour épater le Borges*. En La Habana por el contrario Lorca deleitó a sus amigos habaneros, fanáticos del cine mudo, con su pieza «El paseo de Buster Keaton», compuesta sólo hacía dos años. Buster Keaton no es aquí un redentor que trata de volver a Belén en su segundo viaje. Pero tampoco es el sollozante Mickey Mouse, con sus ojos siempre abiertos, sus guantes de cuatro dedos y sus zapatos de ratón con botas. Mickey es insufrible, Keaton es insuperable. El lema de esta piececita es «En América hay ruiseñores» que es otra manera de decir que los poetas pueden ser príncipes. Lorca en La Habana, al no querer asombrar a nadie, asombró a todos.

Un autor anónimo de entonces describe la estancia de Lorca en La Habana como «el agitado ritmo de su existencia habanera, llena de agasajos, de charlas y de homenajes y abrumada por la dulce tiranía de la amistad». Pero Lorca no estuvo solamente en La Habana. Tanto declaró Lorca en La Habana que iría a Santiago que por poco no va nunca. Hay todavía mucha gente que duda si Lorca fue a Santiago de Cuba de veras. Esos son los que consideran la poesía como una acción metafórica. Hay que señalar, con un hito de carreteras, que Lorca, después de varias tentativas falsas, fue por fin a Santiago. No en un coche de agua negra ni con la rubia cabeza de Fonseca, pero en Santiago de Cuba se hospedó en el hotel Venus. Lorca era el poeta del amor. Los que duden lean su «Casada infiel». Hay pocos textos tan eróticos escritos en español.

Como poeta Lorca fue una definitiva influencia para la poesía cubana, que después del abandono modernista iniciaba una etapa de cierto populismo llamado en el Caribe negrismo. Era una visión de las posibilidades poéticas del negro y sus dialectos un poco ajena, enajenada. Exótica sería la palabra, solo que exótico en Cuba es una marino escandinavo no un estibador de los muelles. Los mejores poetas de esa generación, que tendrían la edad de Lorca, cultivaban el negrismo como una moda amable y amena, otros eran como Al Jolsons de la poesía: blancos de cara negra. El poema devenía así una suerte de betún. La breve visita de Lorca fue un huracán que venía no del Caribe sino de Granada. Su influencia se extendió por todo el ámbito cubano. Esa clase de poesía estaba hecha para ser recitada, con la boca cantando coplas. Esa es una de las magias de la poesía (y de esa otra forma de poesía, las letras de canciones) que exige a la vez la lectura silenciosa y el recitado en voz alta y aún soporta la declamación. La poesía, entonces es otra música, como quería Verlaine: «*De la musique avant toute chose*». Lorca en su «Son de negros en Cuba» musita una música exótica que se hace enseguida familiar. «Iré a Santiago» es efectivamente el estribillo de un son. Como en la *Obertura cubana* de Gershwin, la música es familiar pero la armonía es exótica.

Lorca llegó a La Habana por el muelle de la Machina. Hizo el viaje al revés de Crane: venía de las tinieblas a la luz, incluso al deslumbramiento poético. El tiempo que vivió en Nueva York, aunque escribió allí *La zapatera prodigiosa*, pieza llena de sol andaluz, también compuso su tenebroso *Poeta en Nueva York*, que comienza como una premonición, «Asesinado por el cielo» y termina con su «Huida de Nueva York». Casi inmediatamente, en el libro y en la vida, el poeta compone su «Son de negros en Cuba», en que invoca como un sortilegio a la luna: «Cuando llegue la luna llena / Iré a Santiago de Cuba». Su poema, que tiene la forma poética del son, brota aquí como una flor: natural, espontáneo y excep-

cionalmente bello. El poeta huye de la civilización a la vida nativa, naturaleza exótica. Casi como Gauguin. Aunque me parece estar oyendo al Shakespeare de *La tempestad:*

La isla está llena de ruidos,
Sonidos y aires dulces,
que dan deleite y nunca dañan.

Lorca ahora quiere completar el bojeo de esa isla:

Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago...
Iré a Santiago...
Con la rubia cabeza de Fonseca
Iré a Santiago
Y con el rosal de Romeo y Julieta...
¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco!

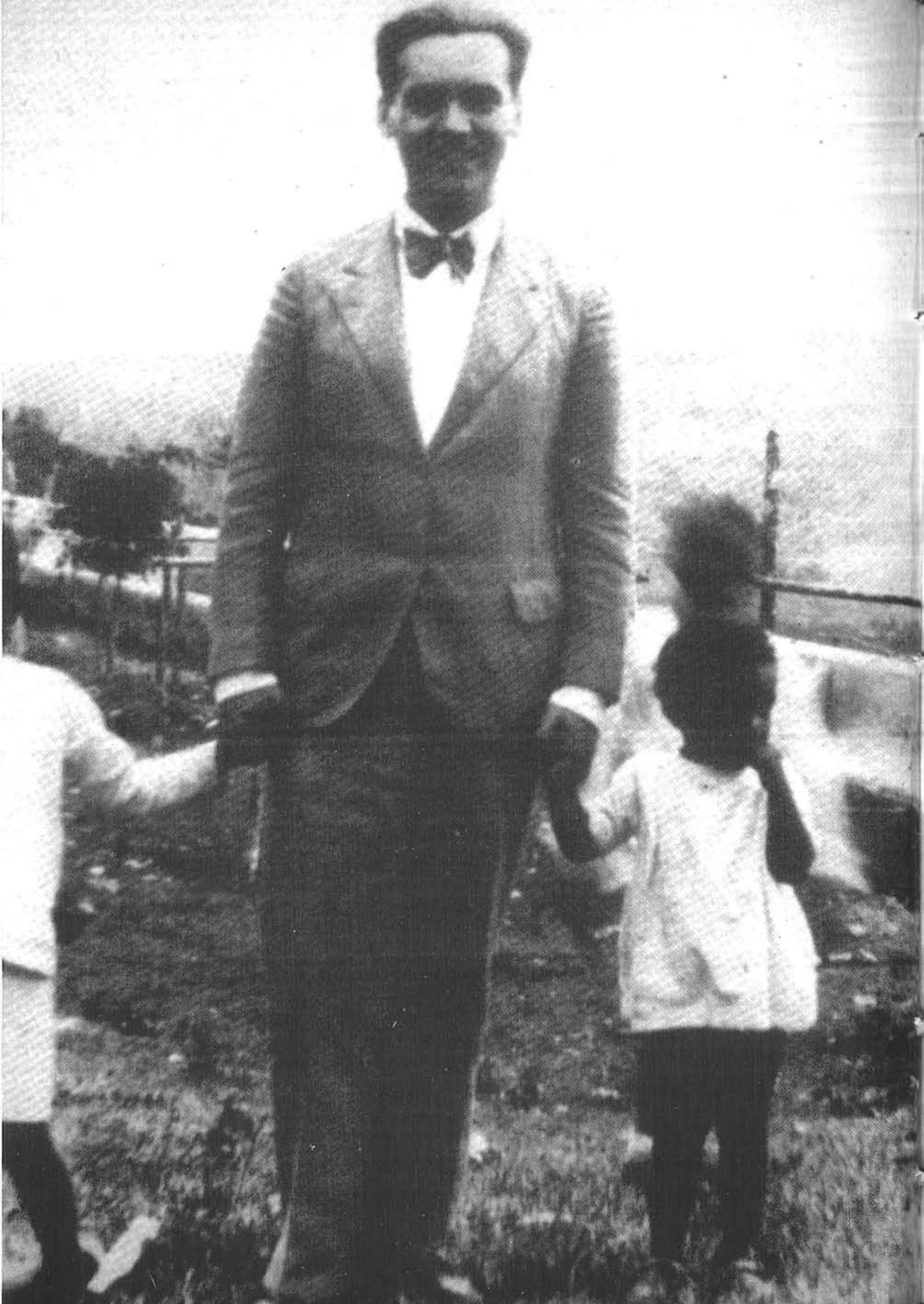
Hay un son tradicional que canta:

Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes...

Lorca sabía: esos cantantes, como el son, venían de Santiago de Cuba. Explicar poemas es tarea de retóricos, pero quiero mostrar cómo Lorca hacía un poema de lo obvio para cubanos que se volvía poesía para todos. Los «techos de palmera» son los techados de los bohíos, vivienda tradicional campesina hecha toda con hojas, troncos y fibras de la palma real. Nadie en Cuba llamaría a la palma, palmera, ni siquiera en un poema. «La rubia cabeza de Fonseca», que tanto intrigó a tantos, no pertenece a ninguno de sus amigos cubanos, sino al fabricante de puros de ese nombre, cuya cabeza roja aparece en los cromos de su marca. «El rosal de Romeo y Julieta» no es esa espesura donde Romeo da a Julieta aquello que le dio ella el otro día, sino otra marca de habanos. El rosal es de una litografía. «Las semillas secas» son por supuesto las maracas de la orquesta de son y la «gota de madera» es el instrumento musical habanero llamado claves. Espero no tener que explicar qué es un «cintura caliente».

Este poema escrito en La Habana es de una luminosidad como sólo se ve en La Habana. Lo atestiguan el fragmento de Hergesheimer, que es un friso de un edificio tropical y, sobre todo, las fotografías de Walker Evans con sus fruterías al sol, sus mujeres que adornan un patio y las abigarradas fachadas de los cines de barrio que invitan siempre al viaje. En esa época risueña y confiada, ida con el viento de la historia, Lorca se deslumbró con La Habana y deslumbró también a los habaneros, que ha hace rato que estaban acostumbrados a los fulgores de su ciudad tan capital como un pecado. Hay todavía algunos que recuerdan a Lorca como si lo estuvieran viendo, viviendo. Uno de estos habaneros es una habanera, Lydia Cabrera, vecina de Miami y decana de los escritores cubanos en el exilio. Ella recuerda tanto a Lorca como Lorca la recordaría a ella, a quien dedicó su memorable «Romance de la casada infiel». Lorca, siempre fascinado por los negros, escribió: «a Lydia Cabrera y su negrita».

Lydia, que dos días atrás cumplió 86 años, recuerda a Lorca desde el principio. Lo conoció en casa de otro cubano, José María Chacón y Calvo, que fue luego instrumento del viaje de Lorca a La Habana. «¡Qué gracia tenía!», dice Lydia. «¡Qué vitalidad de criatura!» Hasta que se fue ella de regreso a La Habana veía a Lorca diariamente en ese Madrid que, al revés de La Habana, no se ha perdido sino se ha ganado. Fue Lydia la intermediaria para que Lorca y su gran intérprete Margarita Xirgu se conocieran. Lorca no había escrito entonces mas que una obra de teatro, *Mariana Pineda*, que la Xirgu estrenó. Lorca al celebrar la ocasión dedicó a Lydia el poema que más le gustara. El poema (y tal vez la dedicatoria) escandalizó a uno de los hermanos de Lydia, asustado acaso por toda la imaginería erótica que Lorca



despliega desde el primer verso hasta la revelación de esta virgen con marido. Ella, Lydia, no se inmutó y todavía es el poema de Lorca que prefiere. Lydia recuerda que, después de cinco minutos de conversación, quedó hechizada (la palabra es suya, ella que tanto sabe de hechizos) con Lorca, a quien llamó siempre Federico.

Dice Lydia Cabrera del final de Lorca, «Cuando supe las condiciones trágicas de su muerte, pensé con consternación el horror que debió sentir Federico. El era tan delicado y esa muerte tan horrible debió causarle segundos inimaginables de horror. Fue una muerte imperdonable. Pensé mucho, muchísimo en él». Todos los que conocieron a Lorca en La Habana, y aun los que no lo conocieron, lamentaron su muerte. De su asesinato tiene Lezama Lima una curiosa opinión. No es una versión política sino poética de la muerte del poeta: «Lo que mató a Lorca fue la grosería». Críptico más crítico Lezama añade: «No la política».

Ese fue el fin. En el principio Lorca llegó a La Habana y sorprendió a todos desde la presentación: «Soy Federico García». Escoger su primer apellido como su nombre fue objeto de comentarios. Alguien preguntó: «¿Están ustedes verdaderamente seguros que ese García es Lorca?» Así con tantos García que había en Cuba, desde el general de las guerras de independencia Calixto García hasta los políticos más vulgares, muchos cubanos se sintieron emparentados con Lorca.

Vivía en La Habana entonces el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob, hombre de sucesivos y sonoros seudónimos. Antes se había llamado con su nombre propio, un oscuro Osorio, y luego había sido Ricardo Arenales, Maín Ximénez y finalmente acertó con ese dos veces raro Porfirio Barba Jacob. Todos estos nombres y ese hombre forman un considerable poeta modernista, raza en vías de extinción. Barba Jacob era famoso en La Habana por un verso y un anverso. El escritor declaró en un poema, «En nada creo, en nada» y el hombre era un poeta pederasta. Muy feo, lo llamaban en su cara, por su cara «el hombre que parecía un caballo».

Barba Jacob añadía a esos inconvenientes para el amor otro más. Le faltaba un diente al frente que se empeñaba en sustituir siempre por un diente postizo hecho de algodón o de papel pero no de ceniza, como quieren algunos. Su conversación comenzaba en la tarde en la Acera del Louvre, en el véspero de que habló Hergesheimer, pero según avanzaba la noche aquel diente más blanco que los otros desaparecía para reaparecer llevado por la lengua no a su meta sino a desotra parte en la boca. De pronto Barba Jacob tenía un diente brillando blanco sobre su labio lívido o volaba para posarse en la barba de Barba. El poeta creía que su conversación era de veras fascinante, a juzgar por la cara de sus oyentes. Pero la fascinación venía de aquel diente ambulatorio. O mejor, náufrago, marinero de blanco que navegaba en la balsa de su lengua, entre un Caribdis dental y la Escila de su encía.

La mención de un marinero, aún metafórico, nos conduce al gran transporte amoroso de Barba. Se dice que el poeta de la decadencia modernista encontró su marinero cuando, literalmente, «hacía el litoral». Litoralmente ambos se encontraban en los muelles. El marino, ni corto ni perezoso (en realidad era alto y ágil), se hizo amante del poeta pederasta y pesimista (recuerden, por favor, su divisa: «En nada creo, en nada») y para colmo pobre. Para su mal era 1930 y cuando se paseaba Barba con su marinero recién pescado, se atravesó en su camino Federico García, que era todo lo contrario del colombiano: graciosamente andaluz y para como famoso. Lorca procedió ahora, con todo su encanto y todos sus dientes brillando en su cara morena, a auspiciar al marinero escandinavo que recaló en el trópico. Barba perdió su diente para siempre.

Alrededor de 1948, a casi veinte años del encuentro amoroso con Lorca, todavía era posible ver a este marino seudosueco caminando la noche, Prado arriba y Prado abajo, como

un náufrago de otro época. Su ropa era, sí, azul marino y llevaba un paletó que hacía alucinante la noche tropical. Un si es no es rubio, *áncora* con el áncora al cuello, tal vez noruego, ral vez gallego, pasaba como una sombra, sin ver a nadie, como si nadie lo viera. Pero invariablemente peatones y poetas que se detenían en la esquina de Prado y Virtudes, donde comenzaba el barrio menos virtuoso de La Habana, miraban hacia el parapeto del paseo central para ver a este marino varado en tierra a quien cantó Barba: «Hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos», para suspirar: «Y hay días en que somos tan lóbregos, tan lóbregos». Ahora, es decir entonces, un índice irreverente venía a indicar y una voz soez venía a decir: «¡También ése!» La risa era como una brisa que movía el diente de algodón de Porfirio Barba Jacob, que en nadie creía, en nadie.

La culminación de la visita de Lorca a La Habana ocurrió cuando le ofrecieron finalmente una comida de despedida, un banquete, un almuerzo en el comedor del Hotel Inglaterra en que terminaba la Acera del Louvre, a veces llamada del *Livre*. Allí estaban Lorca y sus discípulos futuros. Estaba también La Habana literaria, la que no escribía poemas pero estaba dispuesta a escribir prosa como Lorca versos. A través de las puertas abiertas del hotel (el aire no era acondicionado todavía) se veían las innúmeras columnas blancas al sol del portal, la Acera del Louvre y el parque al fondo de la estatua central soleada y sólida de otro poeta, Jose Martí, a quien mató, como a Lorca, esa bala con nombre que siempre viene a matar a los poetas cuando más falta hacen.

De pronto, como ocurre en el trópico, comenzó a llover. A llover de veras, sin aviso, sin esperarlo nadie, sin tregua. El agua caía por todas partes de todas partes. Llovía detrás de las columnas impávidas, llovía sobre la acera, llovía sobre el asfalto y sobre el cemento del parque y sus árboles que ya no se veían desde el hotel, llovía sobre la estatua de Martí y su lívido brazo de mármol, la mano acusadora y el índice de cuentas eran líquidos ahora. Llovía sobre el Centro Gallego, sobre el Centro Asturiano y sobre la Manzana de Gómez y aún más allá, en la placita de Albear, sobre la fuente de los mendigos y sobre la fachada del Floridita donde Hemingway solía venir a beber, llovía sobre la Citerea de Hergesheimer y sobre el paisaje blanco y negro de Walker Evans: llovía en toda La Habana.

Mientras en el comedor los comensales devoraban el almuerzo cálido indiferentes a la lluvia que era cristal derretido, espejo húmedo, cortina líquida, Lorca, sólo Lorca, vio la lluvia. Dejó de comer para mirarla y de un impulso saltó, se puso de pie y se fue a la puerta abierta del hotel a ver cómo llovía. Nunca había visto llover tan de veras. La lluvia de Granada regaba los cármenes, la lluvia de Madrid convertía el demasiado polvo en barro, la lluvia de Nueva York era una enemiga helada como la muerte. Otras lluvias no eran lluvia: eran llovizna, eran orballo, eran rocío comparadas con esta lluvia. «Y todas las cataratas de los cielos fueron abiertas», dice el Génesis, y el Hotel Inglaterra se hizo un arca y Lorca fue Noé. ¡Había gigantes en la poesía entonces! Lorca siguió en su vigía, en su vigilia (no habría siesta esa tarde), mirando llover solo, viendo organizarse el diluvio delante de sus ojos. Pero pronto notaron su ausencia del banquete y vinieron de dos en dos solitos y solícitos a hacerle ruidoso corro, como aconteció a Noé con su zoológico. Ya Lorca había escrito que los cubanos hablan alto y más alto hablan los habaneros, los hablaneros. Lorca se llevó un dedo a los labios en señal de silencio respetuoso ante la lluvia.

El ruido del banquete había terminado en el estruendo del torrente. Por primera vez para muchos periodistas, escritores y músicos que se reunieron en ese simposio sencillo, Federico García Lorca, poeta (poeta como se sabe quiere decir en griego *hacedor*) había hecho llover en La Habana como nadie había visto llover antes, como nadie volvió a ver después.

Guillermo Cabrera Infante

García Lorca y México

La Guerra Civil Española lleva a México una extraordinaria corriente migratoria, que contribuye poderosamente a diversificar y afinar la modernización cultural que la revolución de 1910 inicia. Los refugiados, como entonces se les llama, impulsan la industria editorial, las artes gráficas, la investigación científica, el trabajo académico, el cine, el teatro, el periodismo, la enseñanza artística. El trabajo de León Felipe, Luis Cernuda, José Gaos, Pedro Garfias, José Moreno Villa, Max Aub, Luis Buñuel, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Wenceslao Roces, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Manolo Fontanals, Adolfo Sánchez Vázquez, entre otros muchos, relaciona vivamente dos procesos nacionales y aclara hasta donde se puede la razón de semejanzas y diferencias.

La acción de los emigrados modifica en definitiva la perspectiva cultural de España en México, cuya tradición favorita consistía en el entreveramiento de dos falacias: «la ruptura con la Madre Patria» y la hispanidad a ultranza. Si los liberales del siglo XIX se esfuerzan en «deshispanizar» a México, los conservadores se empeñan en mostrarlo como una sucursal de la Gran Vía (Carlos González Peña inicia su *Historia de la literatura* diciendo: «La literatura mexicana es una rama de la española») y el dictador Porfirio Díaz, que dura tres décadas en el poder, evita tomar partido por una u otra corriente y prefiere fomentar la dependencia cultural con Francia. En cualquier caso, está más de moda en América Latina ser gálico que castizo.

Al finalizar la lucha armada en México y coincidiendo con la etapa republicana de España, un grupo de escritores representa en la imaginación cultural mexicana el magisterio de pueblos a la antigua usanza: Ortega y Gasset, Unamuno, Antonio Machado, Valle-Inclán, Azorín, Juan Ramón Jiménez (y a la distancia, Pérez Galdós, tan definitivo en la construcción de la novela realista en América Latina. La actitud ante ellos es reverencial, se memorizan tesis y actitudes, son los modelos del papel del escritor ante la nacionalidad y el compromiso moral. Y, consiguientemente, son las autoridades incontrastables, las fuerzas espirituales a las que se contempla desde una perspectiva todavía colonizada. Un ejemplo melancólico: la desafortunada frase de Ortega, quien define a don Alfonso Reyes como meros «gestecillos de aldea». La frase devasta a Reyes, quien tiempo después le escribe a Ortega una carta humillada, asegurándole de su lealtad, insistiendo en que no está ofendido, los «gestecillos de aldea» son también universales, etc. Ortega sencillamente no responde.

Otro ejemplo, de índole distinta, es el de Valle-Inclán que en México, afirma Pedro Henríquez Ureña, «sintió el gozo de la renovación como el más revolucionario de los mexicanos», y quien escribe con cierto atraso informativo:

Indio mexicano
la mano en la mano...
Lo primero:
colgar al encomendero.

Es muy vasto el significado de la generación del 98 en la cultura de México. Despojados de sus contextos originales, encarna el conocimiento trascendente, el saber irrefutable desde

el ejercicio del idioma. Los del 98 apuntalan vocaciones filosóficas teatrales, poéticas, y encauzan la búsqueda de ideas nacionales. En el desarrollo de las publicaciones culturales de México, es fundamental la *Revista de Occidente*; a la obsesión generalizada de un lenguaje esencial, contribuyen ampliamente Azorín, Baroja, Antonio Machado. Son dioses y semidioses, y no suele discutírseles, sino aceptárseles dogmáticamente, bajo la advocación de sus zonas autoritarias, sobre todo en los casos de Ortega y Juan Ramón.

Los primeros, creo, que en el campo intelectual se acercan en México democráticamente a la cultura hispánica, son los integrantes de una promoción literaria equivalente en muchos sentidos a la generación del 27, que en México llamamos el grupo de los Contemporáneos, entre ellos Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Salvador Novo, Gilberto Owen, Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet. Ellos, y al respecto confío en que mi lealtad patriótica no dejará que me ciegue el chovinismo, merece una difusión mucho mayor en el ámbito de habla hispana, son poetas extraordinarios, genuinos renovadores, los que con más ahinco y talento se proponen la modernización cultural, los primeros que, en un acto entonces próximo al sacrilegio, organizan una discusión para responderle al libro de Ortega, *La deshumanización del arte,* que juzgan impositivo y falso.

Como la generación del 27, el grupo de Contemporáneos requiere de una atmósfera liberal para la creación y la vida personal, de innovaciones formales, de asideros morales y literarios como André Gide y Juan Ramón. Las semejanzas llevan al descubrimiento tempranero. Los Contemporáneos son los primeros que en México publican y promueven a Jorge Guillén, Cernuda, Pedro Salinas, García Lorca, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Garfias, Dámaso Alonso. La culminación de este proceso es la *Antología del Laurel*. En especial y desde el principio, Lorca los deslumbra. El primero que lo conoce es el burócrata del grupo, Jaime Torres Bodet, que va a España en 1928, y asiste a una comida del grupo del 27. Allí, según cuenta en su archivable biografía *Tiempo de arena,* vislumbra el geométrico lugar común:

> Los demás comensales retenían ya mi atención. García Lorca en primer lugar, a quien todos tuteaban gozosamente y que dirigía a todos una palabra andaluza, rebosante de simpatía. Demostraba una viva curiosidad por saber lo que le aguardaba (a él, tan gitano y tan curvilíneo) en las calles rectangulares de Nueva York.

Es tal el entusiasmo por Lorca en México que durante su estancia en La Habana, varios escritores presionan y el ministro de Relaciones Exteriores, Genaro Estrada, lo invita en vano. Mucho se escribe entonces sobre él, pero quizás el testimonio personal más interesante de un mexicano sobre Lorca sea el de Salvador Novo, poeta y prosista extraordinario, el más agresivo de Contemporáneos, con más de un punto en común con Federico. Novo viaja a Buenos Aires a fines de 1933, busca conocerlo por intermedio de Henríquez Ureña y lo visita en su hotel, según narra en su crónica *Continente vacío.* (Empresa Editoriales. México, 1964):

> Federico estaba en el lecho. Recuerdo su pijama a rayas blancas y negras y el coro de admiradores que hojeaban los diarios para localizar las crónicas y los retratos, que seleccionaban la fotografía mejor, el ejemplar del *Romancero Gitano,* que le acercaban el vaso de naranjada, que contestaban el teléfono; la voz un poco en falsete de Larco, el pintor-escenógrafo, la voz engreída y andaluza del embajador de España, el admirativo silencio del chico que le habían dado por secretario. Por sobre todos ellos, Federico imponía su voz un tanto ronca, nerviosa, viva, y se ayudaba para explicar de los brazos que agitaba, de los ojos negros que fulguraban o reían. Cuando se levantó, mientras tomaba su baño, se volvía a cada instante a decir algo, porque se había llevado consigo la conversación, me senté en la cama. Jorge Larco, pintor argentino, me dijo que él había estado en México cuando era apenas un pendejo, en 1910 y 11, y que recordaba un temblor espantoso. Es hermano de María Caballé, la actriz, y dice a todo «Liiindo».
>
> —Federico —le grita—, tenemos que llevar a Novo adonde Fulano; ¡será lindo!
>
> Federico entraba y salía, me miraba de reojo, contaba anécdotas, y poco a poco sentí que hablaba directamente para mí; que todos aquellos ilustres admiradores suyos le embromaban tanto como me

cohibían y que no debía aguardar hasta que se marchasen para que él y yo nos diéramos un verdadero abrazo. Por ahora, tenía que ir a ensayar *La zapatera,* que se estrenaba esa noche misma. Allá nos veríamos para conversar después de la función, si era posible, y si no, al día siguiente yo vendría por él para almorzar juntos, solos.

La zapatera prodigiosa reunió en el Teatro Avenida al «todo Buenos Aires», como decía Pedro. De un palco al otro se saludaban, con elegantes inclinaciones leves de cabeza, las familias, los literatos. Cerca del nuestro se hallaba en el suyo Oliverio Girondo, que se ha dejado crecer unas grandes barbas, rodeado de un pequeño Parnaso en que brillaba el gran poeta chileno Pablo Neruda y la acometiva poetisa argentina Norah Lange. Cuando cayó el telón sobre aquel inusitado segundo acto, cuya habitual continuación en un tercero todo el mundo esperaba, las ovaciones fueron seguidas de una visita al camerino de Federico, que convirtió los pasillos del teatro en el escenario de una recepción mundana. Federico sonreía, estrechaba manos y torsos, sonreía; nadie quiso quedarse sin saludarlo.

El relato de Novo desemboca en el momento de la mutua franqueza, de la explicación de afinidades poéticas y homoeróticas:

En un *restaurant* de la Costanera, no elegido al azar, sino porque sus terrazas nos permitían, al mismo tiempo que comiéramos, mirar hacia el río como mar, el paseo en que aún se mira uno que otro vencido coche de caballos, la playa de que los bañistas morenos tienen que huir a veces con toda la fuerza de sus piernas, cuando el río, seco a ratos, se deja ceñir en un instante, nos sentamos Federico y yo, solos, como dos amigos que no se han visto en muchos años, como dos personas que van a cotejar sus biografías, preparadas en distintos extremos de la tierra para gustar cada uno de cada otra. ¿En qué momento comenzamos a tutearnos? Yo llevaba fresco el recuerdo de su *Oda a Walt Whitman,* viril, valiente, preciosa, que en limitada edición acababan de imprimir en México los muchachos de Alcancía y que Federico no había visto. Pero no hablamos de literatura. Toda nuestra España fluía de sus labios en charla sin testigos, ávida de acercarse a nuestro México, que él miraba en el indiecito que descubría en mis ojos. Hablaba, cantaba, me refería su estancia en La Habana, cuando estuvo más cerca de México y nadie lo invitó a llegar, y cómo fue ganando la confianza de un viejo negro, tenazmente, hasta que no logró que lo llevase a una ceremonia ñáñiga auténtica que hizo vivamente desfilar a mis ojos, dejando para el final de su bien construido relato la sorpresa de que era un mozo gallego, asimilado a la estupenda barbarie negra, quien llevaba la danza ritual con aquella misma gracia sagrada que en España le hace empezar a romper botellas y vidrios y espejos como fatal contagio de un cante jondo. Luego Nueva York, en donde la diligencia de Onís y del resto de la Universidad de Columbia lo aprisionó lejos de la curiosidad; pero España siempre, adonde yo tengo que ir, como él tiene que venir a México, porque en México hay corridas de toros y hay indios, que son españoles, y la fuerza y la gracia trágica y apasionada, y lejos de la literatura.

—¡Pero zi tú ere mundiá! —me decía— ¡Y yo sabía que tendría que conozerte! En España y en Nueva Yó, y en La Habana y en toah parte me han contao anécdota tuyaz y conozco tu lengua tallada pa hazé soneto! —Y luego poniéndose serio—: Pa mí, la amiztá e ya pa siempre; e cosa sagrá; ¡paze lo que paze, ya tú y yo zeremos amigo pa toa la vía!

Recuerdo ahora, Federico, como si te escribiera una carta que no contestarías en la prisa y el ajetreo en que vives, cómo aquella tarde tu intimidad y el fuego de tu conversación desataron la nostalgia del indiecito en evocadora elocuencia del México que presentías y que tardas tanto en certificar. Tú cantaste la *Adelita,* que sabías tan bien, y me dijiste que para ti esa canción simbolizaba todo el México que querías conocer, que *Adelita* era para ti una mujer viva, de carne y hueso, idolatrada por los sargentos, respetada hasta por el mismo coronel; fiel a su soldado, apasionada, morena y fecunda, y hechizado por tu conjuro, por tu promesa de hacerle un monumento, cuando paladeabas su nombre, *Adela, Adelita,* yo te conté su vida. Porque en Torreón, cuando vivimos la epopeya de Villa, una criada de mi casa, que era exactamente como tú la imaginas, llevaba ese nombre cuando nació esa canción, y decía que a ella se la había compuesto un soldado. Y al proclamarlo satisfecha, con aquella boca suya, plena y sensual como una fruta, no pensaba sino en el abrazo vagabundo de aquel con quien al fin huyó por los montes de aquella estrecha cárcel de su Laguna; no imaginó jamás esta perenne sublimación de su vida en un himno que ahora a tus ojos vuelve a prestarle un corazón y que llena el mío de violento jugo de la nostalgia...

Son enormes las resonancias en América Latina del fusilamiento de Lorca y no sólo en medios culturales. Pese al significativo número que apoya psicológicamente a las fuerzas franquistas, en México la mayoría está con la República y secunda los esfuerzos del presidente

Lázaro Cárdenas. Más que ningún otro hecho individual, el asesinato de Lorca conmueve y es factor decisivo en la toma de posición moral que será alternativa estética. De pronto, su poesía que era sólo conocida por un cenáculo, se difunde enormemente, y su teatro se representa por doquier. Es el mártir de la República, al que le cantan poetas democráticos y poetas comunistas. Cito un fragmento de un texto típico de 1936, de un miembro del Partido Comunista Mexicano:

Maldición a la furia troglodita,
a la estúpida bestia,
que en vano quiere en su rencor primario
cortar el vuelo a la visión despierta.
Asciende intacta tu canción profunda
y sobre el malstrom de la pelea
deje vibrando su fulgor de luna
tu ingrávida Saeta.

De «Oda a Federico García Lorca»
de M. D. Martínez Randón.

¿Por qué a nombre de García Lorca se desata en toda América Latina, una tan formidable oleada de cursilería, política y versificada? La culpa, pese a lo que insinúa Borges, siempre indignado porque en su encuentro con Lorca éste le citó entre los personajes culminantes de la era al Ratón Miguelito, no es del aeda granadino, como le decían, sino del modo en que fue leído y oído, y todavía hasta cierto punto, es leído y oído. Apunto algunas hipótesis en torno a este gran equívoco.

1. A la obra y al personajes de Lorca, los distorsiona la magnificación del papel del poeta, último resultado del modernismo a esta divinización del rapsoda se prestaba un tanto la actitud de Lorca, en trance siempre de poesía, convencido por su propia facilidad lírica. Si a esto se le añaden las muy dramáticas y simbólicas circunstancias de su muerte, se entenderá porque muchísimos creyeron convertirse automáticamente en poetas venerando a Lorca y reproduciendo como podían su estilo. El contagio instantáneo del verso. Se saquea su vocabulario y se le disemina sin pudor alguno. Bastará aplicar en los versos un porcentaje regularmente distribuido de cielos, sangres, lunas, frutas, corazones, sombras, nieves, platas, ríos, gitanos, peces, llantos, estrellas, alhelíes y muertes para hacer poesía instantánea.

2. Luego de la fascinación por el modernismo, que consigue el homenaje límite: la memorización del poema por analfabetos, la poesía moderna es resentida por el público como un ataque y en México sólo a medias se permite una excepción: Ramón López Velarde, experimental y memorizable. Si la magnífica poesía de los Contemporáneos apenas consigue decenas de lectores, es porque aún se sigue en la adoración exclusivista de Darío, Nervo, Leopoldo Lugones, Julián del Casal, Martí, Luis G. Urbina, Salvador Díaz Mirón, José Santos Chocano, los Machado, Enrique González Martínez. Sin duda estos poetas son magníficos. Entonces, pregunta esta lógica a la defensiva: ¿qué necesidad hay de otros? El lector común nada quiere saber de escritores deslumbrados con la ilusión de la poesía pura, tal y como algunos la desprenden por ejemplo, de *Eternidades* y *Piedra y cielo*. Dice Henríquez Ureña de la presencia de Juan Ramón:

Con lento y eficaz sortilegio, su mar sonoro y su niebla fosforescente nos apartarán del mundo de las diarias apariencias, y sólo quedará para nuestro espíritu absorto la esencia pura de la luz y la música del mundo.

El primer poeta que en lo que al gran público se refiere rompe el cerco es Lorca, cuya sensibilidad deriva del modernismo al que niega, y cuyas vetas surrealistas también deslumbran. El *Romancero Gitano* da idea de una poesía rápidamente asible y retenible, que no

desprecia al lector. Lorca es accesible, y para llegar a esta conclusión, ninguno de los admiradores populistas se asoma a *Poeta en Nueva York*, salvo para exaltar sin desentrañar, la «Oda a Walt Whitman».

3. Por su difícil sencillez, la poesía de Lorca suele producir una impresión engañosa de lectura: la posibilidad de asir con celeridad la sensibilidad de un genio y al mismo tiempo, la sensibilidad de una nación. Quien toca este poema toca a un gran artista y a la España eterna como un clavel, una reja y un duelo de gitanos. (Si hoy fragmentos del *Romancero* se ven teñidos de andalucismo turístico es, en lo fundamental, a causa de las lecturas con guía de turistas adjunto, y de las imitaciones que han acosado una gran visión original al punto de que, en una lectura descuidada, hay instantes poéticos que pueden parecer autoparódicos). Los centenares de imitadores como plagas, las escenas radiofónicas o televisivas donde la guitarra y la ambientación de café taurino son la explicación autoritaria del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», los parodistas involuntarios gritan «También ese, también» cunden en todos los países de habla hispana con efectos desastrosos. El límite es la genial (pese a todo) declamadora argentina Bertha Singerman, que hace de los poemas de Lorca vociferaciones bélicas. Ella, enredada en velos, declama «Son de negros de Cuba» como si Alemania le declarase la guerra al público. A eso se agrega por años la sensación de que es moralmente prestigioso hacer poesía revolucionaria desde el tema insistiendo en los procedimientos de Lorca. Cito un ejemplo «El corrido de Domingo Arena», de Miguel N. Lira, donde – digamos — a la revolución en México se le aplica una óptica lorquiana:

La Revolución cantando
rodaba por la montaña.
La luna en plato de lirios
por la montaña asomaba.
Gritaba Domingo Arenas:
«¡Pan de dulce, pan de sal!»
y sus gritos picoteaban
lo blanco de la ciudad.
Granizo de balas rojas
hizo amapolas las calles,
en cada árbol una flor
de pajaritos de sangre.
—«Compadre: Domingo Arenas
ya viene cerca del río,
meta a sus hijas al pozo,
no importa que tengan frío»
—«Compadre: mis hijas son
en el pozo ya escondidas.
El agua del pozo está
llena de estrellas caídas».
A las ocho de la noche
el miedo atrancó las puertas;
por las rendijas entraba
la luz de las bayonetas.
Los cascos de los caballos
frotaban oro en las piedras:
los fusiles reventaban
sus flores rojas y negras...

Pancho Villa en Andalucía, o algo similar.

4. La facilidad de imitarlo usando la forma del romance tiene en un momento dado la bendición del público y de la izquierda. Se se entiende (más o menos) es un homenaje al pueblo. El criterio es de *marketing*. Antes, en 1924, José Gorostiza escribe un libro muy

afín al primer Lorca, *Canciones para cantar en las barcas*, también redescubrimiento de la poesía popular a través de Gil Vicente y de Góngora:

Nadie pidiera mi sangre
para beber,
Yo mismo no sé si corre
o si deja de correr.
Cómo se pierden las barcas
¡ay de mí!
como se pierden las nubes
y las barcas me perdí.
Y pues nadie me lo pide
ya no tengo corazón.
¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?

Esta poesía es finísima, pero no alcanzará lectores sino en fechas muy recientes. Le falta la energía y la convicción de Lorca y los elementos biográficos tan impresionantes. La creación casi instantánea de un gran público en el caso de Lorca se potencia con el éxito de su teatro, sobre el que descienden, alarido en mano, todas las Divas Eximias ansiosas de presidir la máxima querella de peinetas luctuosas. La excepción y la confirmación de esto es Margarita Xirgu, que presenta a Lorca en toda América. Ella, es paradigmáticamente Yerma y Mariana Pineda y Bernarda Alba, las mujeres alucinadas y febriles, los emblemas del mundo feudal que se deshace. La recuerdo en la Ciudad Universitaria de México, ya vieja, poderosa, genialmente anacrónica. Interpretando a la rugiente y carcelaria Bernarda Alba. Al final de la gran ovación, se hizo el silencio, ella levantó las manos y exclamó «¡Federico!». El efecto era luminoso, la obsesión de la memoria trasmutada en desfile de estatuas escénicas. Más por lo común y durante una larga etapa, tanto las representaciones de Lorca como las obras por él influidas son desastrosas. Incluso una gran escritora como Rosario Castellanos no se libra del hechizo y fracaso. Cito un ejemplo de su obra dramática *Judith*, sobre una rebelión en un pueblo indígena de Chiapas:

MUJER 1
Noche del mal agüero.
MUJER 2
Ladra el perro a la muerte.
MUJER 3
El perro negro que no tiene dueño.
MUJER 4
Yo he mirado brillar entre la sombra
igual que una luciérnaga,
un resplandor de huesos.
MUJER 5
Yo he olfateado un olor de pobredumbre.
MUJER 6
Yo he teñido mi chal en el color de un cuervo.
MUJER 7
Noche de mal agüero.
MUJER 8
Nos llamaron aquí a una fiesta de bodas.
MUJER 9
Y vinimos trayendo un puñado de sal
para arrojarlo al rostro de la tierra.
MUJER 1
A amadrinar vinimos
la boda, bajo un cielo de relámpagos.

MUJER 2

La boda sobre un bosque
batido y arrasado por el incendio.

Y así sucesivamente. Sin embargo, y pese a esta pesada nube admirativa, la obra de Lorca se convierte en parte indispensable de la cultura poética en México, y anticipa y facilita la recepción de otras obras: Neruda, Vallejo, Huidobro, los propios Contemporáneos, Cernuda, Aleixandre. Y no todo es afrenta. Por ejemplo, el gran músico Silvestre Revueltas, quien dirigió en España una orquesta durante la Guerra Civil, compone unas bellísimas Nanas sobre un fragmento de *Bodas de Sangre:*

Duérmete clavel
que el caballo no quiere beber
Duérmete rosal
que el caballo se pone a llorar.

Por ejemplo, el ballet-homenaje a Lorca con escenografía de José Clemente Orozco. Por ejemplo, las magníficas e innovadoras puestas en escena de *El maleficio de la mariposa y* el teatro breve, que inician en los años cincuenta un renacimiento vanguardista en México. Lorca es en nuestra cultura demasiadas cosas. En el sentido popular es la síntesis trágica de la España republicana, y es el poeta y dramaturgo español más conocido y admirado. Durante muchos años fue deslumbramiento y moda. Hoy es deslumbramiento y perdurabilidad.

Carlos Monsivais



Alocuciones Argentinas: «Un rumor de sangre viva»

A Blas Matamoro,
en el Centenario del Día de la Tradición
de nuestra tierra.

Responder a la invitación de *Cuadernos Hispanoamericanos* con una afectiva contribución al vasto y complejo entorno bibliográfico que la obra y la persona de Federico García Lorca han suscitado, me pareció en su momento tarea casi imposible: no sólo porque acceder a él, indispensable preámbulo para no repetir lo ya dicho, implicaba una paciente labor de investigación a la que ya no podía abocarme por razones de tiempo, sino y fundamentalmente, porque la respuesta de inteligentísimos lectores a la voz del poeta granadino ha fijado, sobre todo en los últimos años, indispensables pautas críticas y nos ha regalado con nuevas páginas de García Lorca. Asomarse a ese corpus abierto que es aún hoy su obra, atrae pero atemoriza desde este punto de vista.

¿Cómo responder entonces honestamente? ¿Cómo sugerir, acercar una opinión, con modestia pero sin dudas?

Y estos cuestionamientos, que se parecen inevitablemente a la sensatez, me hicieron volver a escuchar unas páginas ya escritas y leídas en 1935, desde las «claras líneas del verdadero corazón», que el poeta dirigió por radio, desde Madrid, a los oyentes argentinos; y que hoy, gracias a su reciente exhumación, seguimos y seguiremos escuchando, desde esta ladera y ya en todas.

Invitar a conocer las *Alocuciones Argentinas*, a disfrutar de ellas, es la más sentida aspiración de las páginas que siguen; bregar por su inserción en la Obra Completa definitiva de su autor, no menor deseo. Pero ojalá sirva también nuestro comentario a estos textos para testimoniar algo que Federico García Lorca sabía muy bien: decía el poeta en carta a Philip Cummings que «(...) la gratitud y lealtad hidalga (...)» son «(...) todo lo mejor que puede dar un español.» [1], con la expresa convicción de que las virtudes, como los vicios o los defectos, se fraguan en «las últimas habitaciones de la sangre» de cualquier hombre. Gratitud y lealtad hidalga sintió el poeta por nuestra tierra, con su «Buenos Aires lejano, Buenos Aires abierto en el fondo del tallo de mi voz», y nos las reiteró en las *Alocuciones Argentinas*. Gratitud y lealtad hidalga han sido y son también las de «esta larga antología de climas» que es mi país, por la persona y la obra de Federico García Lorca, porque son de la estirpe que no defrauda. Y él también las conoció.

En este 1986, a cincuenta años de su muerte, cuando recién hemos vuelto a escucharle y a verle («Aquí, en este estudio, ante el micrófono que ha de llevar mi voz a un hermoso país que quiero, y por el que siento el agradable y triste escozor de la nostalgia, vestido con un traje argentino y con una camisa azul comprada en la calle Esmeralda(...)») [2], mu-

[1] *García Lorca, Federico:* Epistolario, II, *introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 129.*

[2] *García Lorca, Federico:* Alocuciones Argentinas, *edición y ordenación de Mario Hernández, nota preliminar de Manuel Hernández Montesinos y Mario Hernández, Madrid, Fundación Federico García Lorca. El Crotalón, Edición Especial 1. Ejemplar 57, pág. 4.*

chas veces también resonarán en esta orilla del Plata —cariño y admiración— rindiéndole su homenaje.

De él, es testimonio el mío. Y en una publicación que nos hermana.

En tirada especial de El Crotalón, y «con ocasión del viaje de Isabel García Lorca a la República Argentina», en octubre de 1985, cincuenta y dos años después del itinerario triunfal de su hermano por idénticos paisajes, la Fundación García Lorca nos ha devuelto las *Alocuciones Argentinas*, un casi olvidado y valioso testimonio del afecto del poeta por esta tierra:

Los tres textos primeros de Federico García Lorca que se ofrecen en esta edición son alocuciones que el poeta dirigió por radio desde Madrid al público argentino. La entrevista que figura en apéndice fue escrita para ser también emitida por radio, al final de la tercera alocución. No se tienen noticias de que la voz del poeta quedara registrada, ni en éste ni en ningún otro momento. Las alocuciones primera y tercera, así como la entrevista, han permanecido inéditas (...).

Los dibujos reproducidos en esta edición están también íntimamente ligados a la Argentina. Proceden todos del libro de poemas de Ricardo E. Molinari *El tabernáculo*, ilustrado con cinco dibujos de García Lorca y publicado en Buenos Aires, en casa de Francisco A. Colombo, en 1934 (...) (García Lorca, Federico: *Alocuciones Argentinas*, op. cit., págs. 9 y 10).

Intentemos en un primer acercamiento describir las *Alocuciones Argentinas*. En la primera de ellas dice García Lorca:

«¿Qué les llevo? ¿Qué les doy a mis amigos y radioyentes de la Argentina?

Cada día que pasa huyo con más angustia de lo artificioso, para entregarme a una sencillez que ansío en todos mis actos y en toda mi obra, y que me hace buscar la expresión vital con toda la mayor frescura que puedo captarla en el vuelo misterioso de la poesía y la naturaleza. Esta ansia, este deseo me lleva a huir de toda retórica fácil, de todo juego de palabras, de todo ese espantoso vacío que tienen las charlas y los discursos de banquete, donde siempre vemos llorar a ciertas gentecillas que no se conmueven con el temible espectáculo del mundo actual y derraman sus odiosas lágrimas de cocodrilo sobre pañuelos baratos perfumados con la retórica de modistas literarios y demás reptilitos.

Yo soy un poeta y necesariamente tengo que leer versos, alegres o tristes, pero siempre compuestos humildemente, con el deseo de que cruce por ellos un rumor de sangre viva, de aire vivo, que los haga dignos de la atención de ese espectador de fe que siempre espera.» (García Lorca, Federico: *Alocuciones Argentinas*, op. cit., págs. 13 y 14).

Las tres *Alocuciones Argentinas* responden a esta intención: «un rumor de sangre viva» las alienta y les da forma. Nos detendremos en la primera de ellas, ya que, acertadamente ubicada en ese sitio, contiene, y las acabamos de leer, las pautas que fijan o definen todo el conjunto.

Luego del formulismo de encabezamiento: «Queridos radioyentes de la República Argentina», la estructura de la alocución se presenta, a nuestro juicio, compuesta solamente por una larga introducción, un extenso preámbulo que elabora la pregunta: «¿Qué les llevo? ¿Qué les doy a mis amigos y radioyentes de la Argentina?», y que encontrará «en el vuelo misterioso de la poesía y de la naturaleza» su expresión. Poesía y naturaleza son, para García Lorca, los manantiales que ofrecen «con toda la mayor frescura», la «expresión vital» que persigue con ahínco. La estructura es, por consiguiente, abierta, y esta suerte de prólogo que es la primera de las *Alocuciones Argentinas* elabora lentamente un crescendo climático que encontrará su punto más álgido, el nudo de la estructura, en una lectura de «lo más sincero, lo más *vivo* que puedo ofrecer a los radioyentes que tienen la amabilidad de escucharme» (subrayado nuestro), y que es una «escena de poema teatral granadino que acabo de escribir»: *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*

Pero empecemos a oír la alocución y a dejarnos penetrar, en primer término, por el mundo de la naturaleza:

Sólo por dirigiros la palabra, por voluntad de amor, he venido de mi casa de Granada a este estudio atravesando la Sierra Morena, coronada de nobilísimas encinas, entre ráfagas de plomo y pisando la Mancha de don Quijote, donde un cielo de vino y una tierra de grandes nubes, en increíble enlace, son los dos elementos propicios para la realidad del sueño y la vida del fantasma, en el espejismo más grande de la literatura española.

Yo venía pensando en la Argentina y en Buenos Aires, llanura despoblada, llanura para nuevas alegrías, donde las hierbas forman un diminuto griterío de esperanza, llanura para el niño y la pura fuente de agua simple; yo venía pensando en la Argentina por esta otra llanura poblada de endriagos, llanura donde por vez primera la vid de Baco se hace sangre de Cristo, llanura para la osamenta del caballo, por esta llanura de las lágrimas que es la Mancha de Ciudad Real. (García Lorca, Federico: *Alocuciones Argentinas, op. cit., pg. 13).*

El paisaje se nos aproxima: parece posible transitarlo porque es transitado, volver a vivirlo porque está vivido y enriquecido con la imaginación poética («En Granada he trabajado mucho y he afianzado mi alma en la naturaleza limpia» [3], dirá García Lorca a Regino Sainz de la Maza). También desde Granada, atravesando la Sierra Morena, llega el poeta a Madrid para dirigirnos la palabra. Realidad y sueño se entremezclan, realidad y realidad:

Lo más melancólico del mundo es la pampa. Lo más traspasado de silencio [4].

La Mancha de don Quijote se confunde con la pampa argentina: si en la *Alocución Segunda* «Un viejo dirá que la Pampa es un sueño, un muchacho que es un excelente campo de foot-ball, un poeta mirará al cielo para verla mejor.» (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas,* op. cit., pág. 19), ahora, «en increíble enlace», «un cielo de vino y una tierra de grandes nubes, son los dos elementos propicios para la realidad del sueño y la vida del fantasma, en el espejismo más grande de la literatura española.» El trueque de atributos, el juego de reflejos es posible porque vive el «fantasma»:

(...) Usted sabe: el duende que algunos llevamos dentro, ese ser misterioso, entre diabólico y angélico —las dos cosas— que suele inspirarnos a los que en él creemos (...) [5].

Dios o demonio, cuando, «De *viva* voz», le conteste a Gerardo Diego:

Pero, ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de esas nubes, de ese cielo? Mirar, mirar, mirarlas, mirarle, y nada mas. (...) [6]

«El rubor de lo vivo», cuando, siempre «de *viva voz*», en un pasaje reelaborado entre 1930 y 1933, complemente su texto de la conferencia *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»* diciendo:

El duende es la inspiración momentánea, el rubor de lo vivo que se está oreando en aquel momento.

El duende es una forma fecunda, que se acerca en cierto modo a lo que Goethe llamó *demoníaco,*

[3] *García Lorca, Federico:* Epistolario, I, *introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 65.*

[4] *García Lorca, Federico:* Yerma, *edición de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981, pág. 152: «Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar», en* Discursos y Declaraciones (1934-1935). *(Cuando los textos complementarios que utilizamos en nuestra exposición coincidan, de ahora en más, con alguno de los incluidos en este apartado de la edición de* Yerma *preferimos citar por él, debido a su rigurosa presentación).*

[5] *García Lorca, Federico:* Conferencias, II, *introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pág. 123: «El duende se hizo carne».*

[6] *García Lorca, Federico:* Obras completas, *recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, Aguilar, undécima edición, 1966, pág. 167.*

que se manifiesta principalmente entre músicos y poetas de viva voz más que entre pintores y arquitectos porque necesita el instante estremecido y un largo silencio después.»[7]

Música y poesía o naturaleza y poesía —música—, como precisa en la *Alocución Primera,* son los caminos que afianzan «la expresión vital»:

El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado. (Idem cita anterior, pág. 73).

Se ejercita en ese adentramiento:

(...) Un poeta tiene que ser profesional en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. (...) (García Lorca, F.: *Conferencias, I,* op. cit., pág. 99: *La imagen poética de don Luis de Góngora).*

y llega incluso a divertirse, a jugar con los sentidos —olfato y oído sobre todo, «rumor» nuevamente— al introducirnos en *Añada. Arrolo. Nana. Vou Veri Vou,* o en *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre,* por ejemplo.

La «expresión vital» hallará cauce en la forma sencilla, enemiga de lo artificioso; releamos:

Esta ansia, este deseo me lleva a huir de toda retórica fácil, de todo juego de palabras, de todo ese espantoso vacío que tienen las charlas y los discursos de banquetes (...) (García Lorca, Federico: *Alocuciones Argentinas,* op. cit., pág. 13).

La sinceridad tiñe el itinerario descrito: el presentismo que lo define —«el rubor de lo vivo que se está oreando en aquel momento», o «el instante estremecido», como leímos en cita 7— tendrá directa relación con la oralidad del discurso, el dirigirse «en vivo» a los radioyentes argentinos. Esta es cualidad fundamental a destacar en el momento de fijar las pautas expresivas:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (...) (García Lorca, F.: *Conferencias, II* op. cit., pág. 8: *Juego y teoría del duende.)*

Ese «presente exacto» se traduce en la primera de las *Alocuciones Argentinas* en el uso de determinados tiempos verbales (presente y pretérito perfecto, durativos)[8]; en el empleo de demostrativos y posesivos; en las interrogaciones. El afecto cuaja en el tratamiento sencillo, simple, con que se dirige García Lorca a sus «Queridos radioyentes (...)», «(...) a mis amigos (...), «(...) a un hermoso país que quiero», con clara conciencia del nivel del discurso en relación al receptor:

(...) Tachaduras, breves añadidos o grafías confusas muestran el uso oral e inmediato que tuvieron los textos, nunca preparados para la imprenta por el autor. (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas,* op. cit., pág. 9).

Esto es señalado por los anotadores que recalcan, en relación a la dedicatoria del manuscrito de la *Alocución Segunda,* lo «poco amigo de improvisar» que era el poeta.

Sencillez, coloquialismo, función radicalmente comunicativa: «(...) tengo en cuenta siempre el terrible moscardón del aburrimiento (...)», dirá el poeta al comenzar su conferencia

[7] *García Lorca, Federico:* Conferencias, I, *introducción, edición y notas de Christopher Maurer, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pág. 81: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado* Cante jondo».

[8] *Ya se ha ocupado Juan Cano Ballesta de algunos de los recursos de actualización de la lírica lorquiana. Ver: Juan Cano Ballesta: «Una veta reveladora en la poesía de García Lorca. (Los tiempos del verbo y sus matices expresivos)», incluido en* Federico García Lorca, *edición de Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, Serie El Escritor y la Crítica, Persiles-64. Tercera edición, 1980, págs. 121 a 151.*

sobre *La imagen poética de Góngora* (palabras que repetirá en el comienzo de *Juego y Teoría del duende).*

Ahora somos para García Lorca «ese espectador de fe que siempre espera», y para nosotros, luego de regalarnos con los paisajes que acaba de recorrer con el cuerpo y con el alma, transidos del duende inspirador, introduce en la *Alocución Primera* la lectura del «poema teatral granadino que acabo de escribir»:

Para llegar a Tucumán se necesitan cinco meses; nadie vuelve de allí, dicen las criadas. «América es el castillo de irás y no volverás», comenta el botánico de la Universidad, estudiando las orquídeas colombianas de Mutis (...) (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas,* op. cit., pág. 15).

El receptor argentino no es un receptor ocasional; por «voluntad de amor» nos habla desde Madrid, porque nos siente sus amigos *verdaderos:*

(...) Hay amistades que se escurren de las manos como el agua clara, otras son como una rosa que uno se prende despreocupadamente en el ojal, pero las verdaderas amistades son como los *chupapiedras* de los niños andaluces, son lapas que se plantan silenciosamente sobre el corazón. (García Lorca, F.: *Epistolario, I,* op. cit., pág. 37, Carta a Adolfo Salazar).

En su «discurso al despedirse de Buenos Aires», cuando ha decidido leer, «como primicia al público de Buenos Aires en modesta prueba de cariño», «dos cuadros de la tragedia *Yerma*», dice:

(...) me cuesta arrancar. «¿Cuándo se va usted?» me preguntan. Y rotundamente contesto: «El seis».

Pasan días, pasan noches y un mes y medio, pero... como dice el viejo romance, «yo permanezco...». Salto del seis al veinte, y al treinta y uno del mes; ¡nada! Sigo aquí, como me ven ustedes. Y es... que Buenos Aires tiene algo vivo y personal; algo lleno de dramático latido, algo inconfundible y original en medio de sus mil razas que atrae al viajero y lo fascina. Para mí ha sido suave y galán, cachador y lindo, y he de mover por eso un pañuelo oscuro, de donde salga una paloma de misteriosas palabras en el instante de mi despedida.

Ahora vamos a leer. Es la primera vez que lo hago y me sabría mal dar una lata.

¡Gracias a todos y salud!; que no canse.» (García Lorca, F.: *Yerma,* op. cit., en *Discursos y declaraciones (1934-1935),* pág. 125).

La relación de Federico García Lorca con el auditorio de Buenos Aires fue fecunda en varios sentidos [9], incluso, como anota Mario Hernández, «El Teatro Universitario y la experiencia argentina le habían proporcionado el dominio y más profunda visión de la técnica teatral» [10]. Sus reflexiones acerca de *El público,* espigadas a lo largo de toda su obra, irán in crescendo en los últimos años de su vida, hasta convertirse en un punto de fundamental importancia dentro de su estética y de su obra. Sus ansias de experimentar con él, su búsqueda de un público de «actores» —como «el público de los toros», tal cual dice en la *Alocución Segunda* —, se le irá imponiendo:

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua obscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil amar, comprender, y es seguro ser amado, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión, adquiere a veces

[9] *Recomendamos la lectura de «Federico García Lorca y Argentina» de Luis Martínez Cuitiño, en* Insula, *Madrid, Año XXXIX, núm. 448, marzo de 1984, pág. 14. Ha sido vuelto a publicar, con una breve introducción y un comentario sobre las* Alocuciones Argentinas *(«Las notas verdes») en «García Lorca en Argentina», Buenos Aires,* Clarín, *«Cultura y Nación», 17 de octubre de 1985, pág. 3.*

[10] *García Lorca, Federico:* La casa de Bernarda Alba, *edición, introducción y notas de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, Segunda edición corregida y ampliada, 1984, pág. 13. No olvidemos que es el mismo Federico García Lorca el que confiesa: «Yo no sé qué agradecer más a este público, al que tanto debo y que tendrá tanta influencia en mi vida de autor» (En «Respuesta al Homenaje del público del Teatro Avenida, de Buenos Aires», en Federico García Lorca:* Obras Completas, *op. cit., pág. 135).*

en poesía caracteres mortales.» (García Lorca, Federico: *Conferencias, II,* op. cit., pág. 104: en *Juego y teoría del duende).*

Si el contenido y la «expresión» de ese contenido en la primera de las *Alocuciones Argentinas* son, como hemos querido demostrar, «un rumor de sangre viva», «la comunicación de la expresión» nos alcanza porque artista y público, o artista, intérprete y público, son una vibración al unísono; releamos:

Yo soy un poeta y necesariamente tengo que leer versos, alegres o tristes, pero siempre compuestos humildemente, con el deseo de que cruce por ellos un rumor de sangre viva, de aire vivo, que los haga dignos de la atención de ese espectador de fe que siempre espera. (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas,* op. cit., pág. 14).

La acogida que Buenos Aires le brindó fue, en este aspecto, fundamental; aquí se sintió querido y admirado y, sobre todo, escuchado: el eco de su voz alcanzó a un público también *vivo.* Y las *Alocuciones Argentinas* son una respuesta a esa acogida:

Encantado, encantado del país y de la gente. —nos dice con entusiasta sinceridad—. Todos me estiman y me halagan, comprometiendo mi gratitud para el resto de mis días (García Lorca, F.: *Conferencias, II,* op. cit., pág. 120: «El duende se hizo carne»).

y son además una clara necesidad de seguirle hablando a un amigo, porque un amigo siempre escucha y responde:

Nadie sabe ni se imagina la emoción simple y profunda que rodea mi corazón como una corona de flores invisibles, al saber que en estos instantes mi voz se está oyendo en América y que, sobre todo, está vibrando en Buenos Aires enredada en el gran altavoz del bar o disminuida en la pequeña radio que tienen en su cuarto el estudiante o la muchachita que hace escalas en su piano. ¡Salud, amigos! (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas,* op. cit, pág. 27: comienzo de la *Alocución Tercera).*

«De viva voz» nos ha hablado García Lorca y le hemos escuchado. Las tres *Alocuciones Argentinas* responden a estas pautas que, en un primer acercamiento, hemos fijado para la *Alocución Primera.* Si la segunda de ellas [11] tiene una estructura cerrada, es porque luego de una bellísima introducción que bebe otra vez en los manantiales de la poesía y de la naturaleza, nos hablará García Lorca de la religión del toro, y ese «espectáculo increíble» es ya el «drama vivo» con que «bautizar con agua obscura a todos los que lo miran». Naturaleza y poesía en la *Alocución Primera:* naturaleza, poesía y arte de torear en la *Alocución Segunda.* Siempre, luces y sombras.

La *Alocución Tercera,* y acabamos de empezar a leerla, es el trozo más fresco, menos literario, más directamente relacionado con el paso de García Lorca por Buenos Aires. El recuerdo nace desde la emoción más «simple y profunda» y constituye por sí solo ese «rumor de sangre viva, de aire vivo» que desea García Lorca para estos escritos. Con acierto, la entrevista ha sido pospuesta, y no sólo porque, como señalan los anotadores:

(...) Se ha desplazado a apéndice, además de añadirse título explicativo, por su distinto carácter y por tratar menos de recuerdos e impresiones argentinos que del quehacer teatral de García Lorca. (...) (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas,* op. cit., pág. 9).

sino por lo que acabamos de señalar. El trozo, sin encabezamiento ni final explícito, es una sostenida nota lírica alimentada por un saluda cariñoso y evocador: el «rumor» dibuja ese tono de tibia añoranza, lejos de los agudos perfiles del sentimiento; o ese tono, íntimo y hondo, el de la dulce melancolía, que evita todo patetismo.

[11] Lamentamos profundamente no conocer la descripción de la *Segunda Alocución* hecha, junto a su edición, por Amadeu-J. Soberanas: «Ensayo o poema sobre el toro en España. Otro inédito de Federico García Lorca». El Crotalón, Anuario de Filología Española, 1 (1984), págs. 717-730 (Referencia en la «Nota» a las *Alocuciones Argentinas).*

Las siguientes y últimas reflexiones las motiva un comentario hecho por Mario Hernández y Manuel Fernández Montesinos al tercer manuscrito:

(...) El tono y el léxico mismo empleado recuerdan otras declaraciones de la época y un poco, incluso, la primera parte de la *Comedia sin título*, sobre la que empezó a trabajar a final del año. (...) (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas*, op. cit., pág. 10).

No al azar hemos descrito las *Alocuciones Argentinas* en el marco de referencia que ofrecen los textos complementarios: conferencias, epístolas, discursos, entrevistas. Y no sólo por poner límites al tema y porque en ese marco se encuentran algunas de esas «otras declaraciones de la época» a las que creemos se refieren los citados anotadores, sino porque así podemos invitar a los más cercanos lectores-colaboradores de la obra de García Lorca a la inserción de estos textos en su Obra Completa definitiva, con el cotejo de textos afines, lo que puede resultar de alguna utilidad a la hora de su ubicación final.

Quizás, y empecemos por esa *Alocución Tercera*, «el tono y el léxico» del «Discurso al despedirse de Buenos Aires» que ya hemos leído en parte y que data de marzo de 1934, con su uso de alguna voz vulgar o lunfarda («cachador», «lata») y su anhelo de «(...) mover por eso un pañuelo oscuro, de donde salga una paloma de misteriosas palabras en el instante de mi despedida.», se recree en la visión de «(...) la alegrísima calle Corrientes, sensual y rea, (...)», y otra vez en la imagen del pájaro: «Por el aire en forma de un ala que haga caer violetas por las chimeneas; por la calle en forma de mano cordial que salude con gozo a todos los que dicen el che con verdadero gusto; (...)» [12]. Cuando, en la entrevista anexa, responda a «¿Entra en sus cálculos una nueva visita a la Argentina?», dirá:

¡Ojalá! Pero yo no quiero ir para estrenar ni dar conferencias. Me gustaría ir para estar con mis amigos, para remar en el Tigre, para oír el magnífico alarido de los partidos de foot-ball, para escuchar los tristes (bandoneones) de notas verdes y acongojadas, para beber el vodka ruso en las tabernillas de la calle 25 de Mayo con el grupo de poetas más sensibles y más simpáticos que he encontrado en mi vida. (García Lorca, F.: *Alocuciones Argentinas*, op. cit., pág. 32).

Y vuelven a transitarse el camino evocador de la *Alocución Tercera* con palabras que ya están intercaladas en las otras *Alocuciones Argentinas*. La intertextualidad será algo a destacar permanentemente al referirnos a los textos complementarios. La entrevista recoge respuestas semejantes a las que contienen algunas otras como «Federico García Lorca, el poeta que no se quiere encadenar», «Federico García Lorca y el teatro de hoy» y «Ante el éxito de *Yerma* en Madrid», las tres de 1935 (ver datos bibliográficos en «Procedencia de los textos» de *Discursos y declaraciones*, en García Lorca, F.: *Yerma*, op. cit., págs. 192-193).

La *Alocución Primera* recuerda algunos conceptos acerca del propósito de huir de charlas y discursos de banquete y de su clara misión de poeta, vertidos en «Discurso a los actores madrileños» y «Después del estreno de *Yerma*», ambos de 1935; así como el tono que domina la introducción a la lectura de *Doña Rosita la Soltera* que ubica en «El poeta Federico García Lorca espera para el teatro la llegada de la luz de arriba», de 1934 (ver datos bibliográficos, idem cita anterior).

Pero nos interesa detenernos en la *Alocución Segunda* y destacar su íntima relación con

[12] *Recordemos el bello fragmento de la «Salutación a los marinos del* Juan Sebastián Elcano» *también nacida en Buenos Aires, donde García Lorca explota el significado de los pañuelos y las manos en el momento de la despedida:*

«Las gentes usan el pañuelo blanco para despedir y la mano tibia para saludar. Manos y pañuelos forman una guirnalda estremecida en la orilla de todos los puertos del mundo. Lo que tiene el pañuelo de pájaro que se agita por echarse a volar y lo que tiene la mano de cordialidad y silencio definitivo no lo puede tener la palabra, siempre con menos pasión expresiva que un gesto.» (en Obras Completas, *op. cit., pág. 134).*

la conferencia *Juego y teoría del duende* y su inserción en esa evolución de la relación arte-naturaleza que se da en la obra de Federico García Lorca entre 1926 y 1933, y que con tanto acierto y claridad explica Christopher Maurer en el prólogo a su edición de las *Conferencias* lorquianas. En este marco tiene cabida no sólo la *Alocución Segunda*, sino las tres *Alocuciones Argentinas*.

El afán que impulsa el paso de la contemplación a la unión convertirá cada vez más a García Lorca en un «discípulo de los elementos» de la naturaleza, actitud que lo alejará de lo artificioso en la búsqueda de la imagen *viva:* «(...) Un criterio de autenticidad sustituye al criterio estético (...)», dice Christopher Maurer (García Lorca, F.: *Conferencias, I*, op. cit., pág. 28). Entre 1930 y 1933 caminará el poeta «Hacia el duende» que hace posible la creación y la comunicación, tal como ya hemos visto. El itinerario recorrido podría ser apuntado con la referencia a dos cartas suyas; en la primera, de 1920, dice a Emilia Llanos Medina:

> (...) Yo trabajo mucho y vivo demasiado poco para lo que podía. (...) (García Lorca, F.: *Epistolario, I*, op. cit., pág. 26).

en 1933, dirá a Miguel Hernández:

> No te he olvidado. Pero vivo mucho y la pluma de las cartas se me va de las manos. (García Lorca, F.: *Epistolario, II*, op. cit., pág. 156).

En sus últimos años, cuando la cultura de la sangre halle el más hondo cauce dentro de la obra lorquiana, habrá menos tiempo para escribir cartas, y el éxito impulsará otras formas de diálogo con el público y los amigos (destaquemos la importancia de la oralidad en estos momentos): entrevistas, declaraciones, breves discursos, formas que también se nutrirán en esa estética del duende que lo alimenta todo[13].

Juego y Teoría del duende fue preparada —terminó de escribirla pocas horas antes de presentarla— y leída en Buenos Aires por primera vez:

> La conferencia fue estrenada el 20 de octubre de 1933 en Amigos del Arte y se repitió el 14 de noviembre en la sala del Teatro Avenida, «invadida por el sexo femenino». Posiblemente Lorca la volvería a pronunciar durante un viaje a Córdoba, Mendoza, Tucumán y Santiago del Estero (...), antes de darla en Montevideo el 6 de febrero de 1934 en el Teatro 18 de Julio, donde leyó, para terminar, el «Romance de la luna, luna». (García Lorca, Federico: *Conferencias, I*, op. cit., pág. 33).

Culmina y coincide la evolución y formulación de estas ideas estéticas de García Lorca con su viaje a Buenos Aires: es la conferencia que más referencias a nuestra ciudad contiene, y prueba de ello son no sólo las prolijas notas al texto escritas por Christopher Maurer, con frecuente mención de Buenos Aires, sino incluso las entrevistas anexas, en las que se recrea por momentos la misma conferencia.

No será difícil entonces que ese «fantasma» que escribió y leyó *Juego y Teoría del duende* en Buenos Aires, inspire las *Alocuciones Argentinas*, dirigidas al mismo público «vivo y personal». Los tres textos son, como hemos tratado de demostrar, «un rumor de sangre viva», afín a toda estética propuesta en la conferencia:

[13] *Los críticos Allen Josephs y Juan Caballero se preguntan: «¿Qué es* cultura de la sangre *sino etnología andaluza?», en un sugerente acercamiento a lo que llaman «fenómeno andaluz» que no olvida importantes antecedentes en el tratamiento del tema, como el de Alvarez de Miranda* (La metáfora y el mito) *y Pedro Salinas («García Lorca y la cultura de la sangre» en* Ensayos de literatura hispánica). *Ver: García Lorca, Federico:* La casa de Bernarda Alba, *edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, Undécima edición, 1985.*

Destaquemos que el valor polisémico de la palabra sangre *en la obra lorquiana ya ha sido estudiado por Gustavo Correa en* La poesía de Federico García Lorca *(Madrid, Gredos, 1975) y que, en nuestro trabajo, su definición se acerca a la de «reproducción sexual, simiente, unido al tema de la vida». Pese a que la vida en la obra lorquiana - y bien lo muestra la segunda de las* Alocuciones Argentinas*-- está fatalmente ligada a la muerte, y por ello mismo, llena de pasión y brillo.*

(...) Es decir no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo *vivo;* es decir, de *sangre,* de viejísima cultura, y, a la vez, de creación en acto. (...) (García Lorca, F.: *Conferencias, II,* op. cit., págs. 91-92: en «Juego y Teoría del duende»). (Los subrayados son nuestros).

En la *Alocución Segunda* encontraremos incluso referencias y vocabulario de *Juego y Teoría del duende:* referencias literarias, como las de San Juan de la Cruz y Góngora; referencias geográficas: Cádiz, por ejemplo; los mismos personajes. Anota Christopher Maurer a la mención de Rafael el Gallo que:

Es el torero Rafael Gómez Ortega, que estaba en Buenos aires en la misma época que Lorca. A finales de noviembre el poeta presidió una velada en su honor en el Teatro Avenida (...) (García Lorca, F.: *Conferencias, II,* op. cit., pág. 95: en «Juego y Teoría del duende»).

La «forma negra», el «toro de sombra» de la *Alocución Segunda* recuerda a los «sonidos negros» que abren y cierran la conferencia, y que son indispensables para la aparición del duende:

(...) Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife,* esta espléndida frase: Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende. Y no hay verdad más grande. (García Lorca, Federico: Conferencias, II, op. cit., pág. 91: en «Juego y Teoría del duende»).

La imagen de España, que «tiene la forma de la piel de un toro extendida» ya ha sido hallada en *Juego y Teoría del duende*; también la de «la dulcísima vaca», madre del «bravo toro»; o la de «los clarines de muerte», porque:

España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, (...) (García Lorca, F.: *Conferencias, II,* op. cit., Pág. 107: en «Juego y Teoría del duende»).

La imagen de «(...) los muertos asomados en sus inmóviles barreras y contrabarreras de luz lunar» de la *Alocución Segunda,* ¿recordará a la «barandilla de flores de salitre donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte?» (García Lorca, F.: *Conferencias, II,* op. cit., pág. 100: en «Juego y Teoría del duende». Recomendamos leer la nota de Christopher Maurer a dicha imagen)[14].

Hemos tratado de demostrar la relación de las *Alocuciones Argentinas* con la concepción de *Juego y Teoría del duende:* ellas forman parte de ese itinerario vital que alimenta toda la creación de García Lorca.

Por ahora, en edición restringida y de lujo, somos muy pocos los que podemos escucharlas. Pero llegará con seguridad el momento en que pasen a integrar la Obra Completa definitiva de su autor, en tirada mayoritaria y en el sitio que les cabe junto a todo el género complementario. ¿En qué lugar?

Con sagacidad, con visión de conjunto y con la creatividad que no olvida el profundo respeto que merece la obra que se tiene entre manos —y que es la mejor prueba de amor hacia ella—, han trabajado los estudiosos de la obra de García Lorca; si a lo largo de estas páginas no hemos mencionado los importantes nombres de Marie Laffranque y Martínez

[14] *También Vicente Aleixandre recuerda la misma imagen en la página que ha servido de epílogo a la edición de Aguilar, y que pasó a formar parte de* Los encuentros:

«(...) Yo le he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro; y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. (...)» (Cito por : Aleixandre, Vicente: Los encuentros. *Edición aumentada y definitiva, Prólogo de José Luis Cano. Ilustraciones de Ricardo Zamorano. Madrid, Espasa-Calpe. Selecciones Austral, 1985, pág. 125-126).*

Nadal, o el de André Belamich, o el de Miguel García Posada, con sus indispensables ediciones de la obra de García Lorca, es por las razones que ya hemos expuesto. Precisión y prolijidad que ejemplifica la elección de un título solo y acertadamente descriptivo: *Alocuciones Argentinas.*

Y son algunos de estos devotos lectores los que habrán probablemente de responder a nuestra pregunta; los que habrán de encontrar para estos textos que hoy han ocupado hasta aquí nuestra atención, ese adecuado lugar que les corresponda en la edición definitiva de las páginas de García Lorca.

Exhumar por exhumar me parece tarea exhibitoria y ridícula, perjudicial para la reputación de cualquier autor que a veces, premeditadamente, ha dejado en el olvido algún escrito, y para el receptor. Enriquecer con páginas *vivas* determinado acervo cultural son la labor y el riesgo de todo investigador inteligente; colaborar en la transmisión de páginas muertas, imperdonable.

En ese «derroche vital» que es la obra de Federico García Lorca, las *Alocuciones Argentinas* se sumarán con toda la naturalidad que merece «el constante bautizo de las cosas recién creadas»*.

Irma Emiliozzi



Federico junto a Norale Lange, Juan Pablo Echagüe, Pablo Neruda (sentados) y, entre otros escritores argentinos, Alfonsina Storni y Héctor Eandi (Buenos Aires, 1933)

* Federico García Lorca concluye con las mismas palabras su conferencia *Juego y Teoría del duende.*

La visita de Federico a Montevideo

Es innegable la influencia que García Lorca ejerció sobre los poetas rioplatenses durante las décadas del veinte y del treinta. Pero ella se debió no sólo a la lectura de su obra sino también, en gran parte al contacto directo. Visitó Buenos Aires, desde el 13 de octubre de 1933 hasta el 24 de mayo de 1934, donde la compañía de Lola Membrives representaba sus obras con éxito sin precedentes: a fines de 1933 *«Bodas de Sangre»* había alcanzado ya las cien representaciones. Es sabido, sin embargo, que no permaneció todos esos meses en Buenos Aires. Desde el 30 de enero hasta el 16 de febrero de 1934 estuvo en Montevideo, trabó amistad con escritores y periodistas uruguayos, conoció el fervor y admiración del público, disfrutó del aire estival de las costas montevideanas, se alojó en el Hotel Carrasco y dictó tres conferencias, célebres por la jerarquía de los temas expuestos y por la unánime aclamación de los concurrentes.

El tercer acto de *Yerma*

Venía Federico acompañado por Juan Reforzo, empresario y esposo de Lola Membrives. Aprovechaba un descanso de la temporada veraniega del teatro en Argentina y procuraba afianzar relaciones con los centros culturales y artísticos montevideanos. Era también una coyuntura excelente para gozar del hechizo playero, para cambiar de ambiente y para reposar. Y era, por sobre todo, el momento propicio para la creación: en Buenos Aires había escrito los dos primeros actos de *«Yerma»*. En Montevideo pensaba escribir el terceto y culminar la obra.

El día 30 de enero, por la mañana, llegó al puerto Federico. Allí lo aguardaban el embajador de España, Enrique Díez Canedo y Emilio Oribe y Enrique Amorim para tributar los agasajos de la recepción por parte de los escritores nacionales. La prensa, obviamente, había enviado al puerto sus representantes. Entre los periodistas no faltaban figuras como la de José Mora Guarnido, quien había de cubrir la información en las columnas de *El Ideal.* Era, además, desde los tiempos de la infancia, amigo del poeta. En su obra *Federico García Lorca y su Mundo,* José Mora Guarnido expresa que, estando Federico en Montevideo, el poeta y crítico Enrique Díez Canedo, entonces Embajador de España en Uruguay y el propio Mora Guarnido, lo habían perdido de vista. El granadino se alojaba en el Hotel Carrasco, donde desapareció, al decir de Mora Guarnido, «entre sus nuevos grupos de amigos».

«Nos quedamos sin nuestro Federico», se quejaba Díez Canedo. Y, en efecto, el autor de *«Bodas de Sangre»* vivía como en un «simulado secuestro». Cuenta Mora Guarnido que cuando iban hasta Carrasco y llegaban al hotel, allí se les decía que el señor Lorca no estaba; si llamaban por teléfono, el telefonista respondía que el señor Lorca ha salido. Y si al fin encontraban al esquivo poeta, éste, sorprendido, decía: «Pues yo estaba... A esa hora estaba trabajando».

¿Qué razón había para tan extraña actitud? «Que Lorca estaba escribiendo *Yerma*, contesta Mora Guarnido, y había en sus invitantes un sustancial interés en aprovechar la cir-

cunstancia y conseguir del huésped una entrega de la nueva obra en favorables condiciones de exclusividad.»

La prensa informó, con abundancia de pormenores, sobre los proyectos de Federico y sobre la actividad programada. Deseaba consagrar una semana para conocer Montevideo y manifestarse ante el público a través de dos conferencias. Una de ellas se efectuaría en un teatro capitalino, con entradas que deberían pagarse, como en cualquier función habitual, y destinada a un público mayoritario; la otra, dirigida a escritores, artistas y periodistas, sería gratuita.

Pero tales proyectos no pudieron cumplirse. El éxito popular superó las previsiones y obligó a modificar los planes. «En sólo quince días», escribe Norah Giraldi de Deicas en un importante trabajo, «se agotó la edición de su *Romancero Gitano;* y en ese ámbito, el poeta es asediado por las calles, en los cafés, a la salida del teatro, en la Rambla». Las dos conferencias programadas se convierten en tres, todas ellas en el Teatro 18 de Julio y según las normas estipuladas en contrato celebrado por Juan Reforzo, el empresario. Charlas incesantes, reuniones con amistades mantenidas durante años o nacidas al calor de su prestigio como poeta y dramaturgo, como conferencista brillante y como cautivante conversador, alargaron el paso de la visita; en lugar de una semana Federico permaneció dieciocho días en Montevideo.

Juana de Ibarbourou ha dejado, como evocación del paso del poeta por Montevideo, páginas de alto valor emotivo y testimonial. «En aquellos días que rememoro», escribe la autora de «*Las lenguas de diamante*», «vivo, ágil, alegre, flor de la raza, García Lorca estaba en Montevideo y era rodeado y mimado por dos mundos casi antagónicos que suelen mirarse irónicamente de reojo: el social y el intelectual. Lo recuerdo vestido de overol azul, desafío de muchacho a los convencionalismos, su noble cabezota, sus hermosos ojos color castaño extrañamente melancólicos a pesar de la euforia de todo su ser, sus arrebatos y ¡ay!, sus grandes, entusiastas proyectos para el futuro».

Las conferencias

No escatimó la prensa capitalina las noticias de cada una de esas dieciocho jornadas de un verano que provocó el embeleso del poeta. La tranquilidad para concluir «*Yerma*» era lograda a duras penas, entre las fotos y las caricaturas de los periódicos, los reportajes y las entrevistas, los encuentros y los intercambios de libros, las firmas de autógrafos y las peroraciones amables. Junto con las noticias, la prensa tampoco escatimó las palabras elogiosas. «Nuestro grato visitante» fue expresión reiterada con generosidad. Y los aplausos dirigidos al «joven artista que encabeza en su patria un movimiento de renovación de la lírica castellana» se oyeron (o se leyeron) prácticamente en todos los diarios de Montevideo.

Eran, sin duda, elogios más que merecidos. Los días 6, 9 y 14 de febrero de 1934, mediante otras tantas conferencias, Federico demostró una vez más —en «vivo»— las dimensiones de su talento.

El 15 de febrero, un día antes de su partida, Federico decidió rendir un homenaje a la memoria de quien fue su amigo entrañable en las conversaciones mantenidas en el madrileño café de Gijón. Se trataba del pintor Rafael Barradas, amigo común del poeta y de Mora Guarnido, quien consagra un conmovido párrafo, en su libro ya citado, a la visita de Federico a la tumba del pintor, en el cementerio del Buceo. «Fue un día triste y lluvioso, como previamente elegido para tal circunstancias», anota Mora Guarnido.

El homenaje de Lorca fue sencillo y emocionante: en silencio, con lentitud, arrojó unas «humildes florecillas» en la tumba de su amigo. Después Federico y quienes lo acompañaban se alejaron, siempre en silencio y con paso tardo.

Reproducir el contenido de las disertaciones rebasaría el carácter evocativo de esta nota. Todos los lectores de Federico las recordarán: son páginas recogidas en sus obras completas, preparadas algunas de ellas con motivo de su viaje a Nueva York en 1929, leídas en la Universidad de Columbia, en La Habana (la tercera se leyó por primera vez en Barcelona en 1932) y también, pocas semanas antes en Buenos Aires. Constituyen, en realidad, tres espléndidos ensayos que desarrollan la concepción de García Lorca sobre la poesía conectada con las raíces populares y sociales del arte. La primera se tituló «Juego y teoría del duende», y fue siempre apreciada con la misma intensidad con la que recibió el público en aquella velada del 6 de febrero de 1934. ¿Quién ha podido olvidar a ese duende que nace de la sangre del artista y que ningún filósofo explica? ¿Quién no recuerda la conferencia entre el ángel, la musa y el duende? Los primeros vienen de afuera, pero el duende está escondido en la íntima oscuridad del artista, y es preciso despertarlo para que anime el canto, el baile o el poema. Y para que sus oyentes no se quedasen sólo con la exposición discursiva de las palabras, Federico recitó, al concluir, el «Romance de la luna, luna». El poeta había encarnado su propia teoría del duende, y el público, deslumbrado, lo premió con entusiasmo.

Igual entusiasmo estalló al final de la segunda conferencia, cuyo tema versó sobre los cantos populares de Granada, su ciudad natal. En las obras completas se las conoce como «las nanas infantiles», y en ella Lorca declaró el valor de la poesía popular y de esas melodías que Rodrigo Caro llamó, según el propio Lorca, «reverendas madres de todos los cantares». Los aplausos del público, las alabanzas de la crítica, el deseo renovado de oír su palabra, allanaron el camino para una tercera conferencia. Pero esta vez Lorca varió los temas y sorprendió al auditorio con un sesgo inesperado de su pensamiento. Ya no hablaba el andaluz experto en cantos populares y embebido en las corrientes folclóricas, sino el poeta en su acepción más general, sometido a la experiencia de los días vividos en Nueva York. Era el contraste de una sensibilidad luminosa con los ambientes sombríos de una urbe moderna y vasta; el choque de un temperamento ardiente y comunicativo con el ir y venir de las muchedumbres ensimismadas y solitarias; el asombro de quien se siente «como un niño en la selva», y la tristeza provocada por los barrios de Harlem.

De todo ello habló el 14 de febrero de 1934. Dos días después se embarcaba para Buenos Aires. De allí saldría, el 24 de mayo, rumbo a su patria. Había dejado atrás el exilio, la admiración y el cariño generado en la ciudades rioplanteses, y la promesa de un retorno para el año próximo. Tal promesa se frustraría. En España lo aguardaban las tormentas de 1936 y las balas que le mataron en su Granada.

Alejandro Paternain

Federico García Lorca y su teatro en Polonia

La presencia de la obra poética y dramática de Federico García Lorca en la cultura polaca tendrá que ser algún d ía el tema de un estudio más amplio. «Lorca en Polonia»; debería inspirar pronto uno o varios libros [1]. Mientras tanto, limitados por el espacio de un ensayo,hemos decidido examinar solamente en parte el tema aún no estudiado.

I. Federico García Lorca: un mito de nuestro tiempo

Al acabar la II guerra mundial aparecen en la prensa polaca los primeros artículos dedicados a la vida y la obra de Lorca. En 1945 —sale una, en 1946— dos y en 1947 ya son doce publicaciones periodísticas que intentan aproximar al lector polaco la persona del poeta andaluz. En los años siguientes el interés por Lorca aumenta, lo cual confirman numerosos ensayos, críticas, traducciones y estrenos. Jaroslaw Iwaszkiewickz, uno de los más eminentes escritores de este sigló en Polonia, confiesa en 1947 que de la obra y la muerte de Federico García Lorca se ha enterado tan sólo en la época de la II guerra mundial [2]. Esto sorprende un poco dadas las estrechas relaciones que mantenía Iwaszkiewicz con la vida literaria de la Europa de entreguerras. Pero, según parece, aquello fue posible. No lo tenemos del todo comprobado pero, es casi seguro, que en los años anteriores a la II guerra mundial no se haya publicado en Polonia ninguna de las obras lorquianas. La guerra civil en España y la situación política en el resto de Europa, la crisis profunda que se produjo a finales de los años treinta y la que también alcanza Polonia, separan nuestros países. A pesar de todo se observa en Polonia un gran interés por la suerte de España durante los trágicos años 1936-1939.

Cuando aparecen en Polonia las primeras noticias sobre la vida y la muerte de Lorca, asimismo sobre su obra poética y dramática, en la prensa polaca se habla mucho sobre el fascismo y se comenta la actuación del gobierno franquista frente a la cultura nacional y universal. Los periodistas ofrecen a los lectores datos que constituyen el triste balance de la guerra civil en España y de la II guerra mundial en Europa. Lorca —una de las primeras víctimas de las fuerzas destructoras del fascismo suscita un interés excepcional—. Las noticias sobre su muerte llegan, muchas veces inexactas, falsas o inventadas, a Polonía traían por una parte los exsoldados de las Brigadas Internacionales, entre otros Zofia Szleyen, posteriormente la traductora de la obra lorquiana, por otra — las noticias llegaban con la prensa extranjera, sobre todo francesa. La confusión general que reinaba en Europa en las publicaciones que inten-

[1] *Hasta la fecha no se ha publicado ningún trabajo serio sobre la recepción de la obra de Federico García Lorca en Polonia. Tampoco hay un trabajo monográfico dedicado a la vida y la obra de Lorca, a excepción de una traducción del libro del autor austriaco: Günter W. Lorenz, Federico García Lorca, traducción: K. Radziwill y J. Zeltzer, Ed. PIW, Warszawa 1963, y una presentación general del teatro lorquiano de una hispanista polaca: Stefania Ciesielska-Borkowska, Teatr Federica García Lorca, Ed. Ossolineum, Lódź 1962.*

[2] *Véase: Jaroslaw Iwaszkiewicz, Federico García Lorca, «Nowiny Literackie», 1947, n.º 17, p. 7.*

taban aclarar las causas de la muerte de Lorca y aproximar al lector el mismo momento del trágico fusilamiento, se reflejaban también en los artículos polacos. Hemos de advertir que sin ninguna excepción, en estos primeros comentarios que los autores polacos dedicaban a la vida y la obra de Lorca, se echa la culpa de su asesinato a los sublevados militares de Granada, y en general, al fascismo que causó la muerte de tantos millones de gentes también en Polonia. Las experiencias vividas diariamente por los polacos durante cinco años de ocupación alemana se convierten automáticamente en un triste punto de referencia en muchos artículos dedicados a Lorca. Los autores transmiten a través de las imágenes que dan del momento de la muerte del autor de «Romancero gitano» sus propios recuerdos de las ejecuciones presenciadas o comentadas entre la gente. Por eso, lo que se puede leer en Polonia sobre el tema en cuestión tiene muchas veces los rasgos de un relato realista muy conmovedor. La muerte de Federico García Lorca, un poeta joven y un artista de muchos talentos, le asemeja a tantos poetas y artistas polacos asesinados en los campos de concentración y muertos en la Sublevación de Varsovia de 1944, que finalmente, su nombre entra en una de las «mitologías de nuestro tiempo» un mitología creada por nuestras guerras. Utilizamos aquí el término «mitología» en el sentido que propone Pierre Guiraud[3].

La creación y existencia de los mitos en la época contemporánea son parecidas a las creadas por las culturas primitivas y arcaicas, Guiraud intenta confirmarlo recordando la vida y la muerte de John Kennedy, «signada de presagios, pruebas, dones milagrosos y de todos los signos que rodean al héroe mítico».[4] El poeta español que nació y murió en la exótica y famosa por sus maravillas Granada, hombre de muchos talentos y de una personalidad fascinante, artista e intelectual que amaba a su pueblo y declaraba ser su defensor, el partidario de la democracia — se convirtió en Polonia como en tantos países más en el símbolo de las víctimas del fascismo y símbolo de todas las tragedias semejantes vividas durante la II guerra mundial. Su muerte como la muerte de un héroe mítico tiene el valor simbólico y ejemplar. Federico García Lorca se ha convertido en un personaje mítico y protagonista de una mitología que expresa «una visión del hombre y del mundo; significa una organización del Cosmos y de la Sociedad»,[5] simboliza una realidad que Europa conoció en este siglo. El mito de Federico, García Lorca, del «poeta y mártir» se difunde en Polonia, primero a través de la prensa y la radio polacas y luego — también a través de la producción propia de los poetas polacos. Aparecen poemas tan conocidos como: «In memoriam — Federico García Lorca» de Stanislaw Kostka Neumann, «Por el asesinato de Lorca» de Rostworowski, «La muerte de Lorca» de Stanislaw Skoneczny, «Balada del poeta español — García Lorca» y «Balada de Lorca» de Wlodzimierz Slobodnik y «Por la muerte de Lorca» de Jan Winczakiewicz. Se traducen además los poemas de Antonio Machado y Pablo Neruda, y de otros poetas extranjeros. Al mismo tiempo salen numerosas traducciones de los poemas de Lorca, muchas veces acompañadas por las notas biográficas. En la radio y en la prensa, posteriormente también en la televisión, y en muchos actos oficiales de protesta contra el fascismo y la guerra, se menciona el nombre de Lorca y recita o canta su poesía. Esto hace que el poeta granadino es comúnmente conocido y funciona en la memoria (conciencia) del pueblo polaco.

El teatro de Lorca desde los primeros estrenos en los escenarios polacos está casi siempre acompañado por la poesía de Lorca y por otra parte, por esta imagen de Lorca — «héroe mítico» que se ha creado en los años cuarenta. Hemos de advertir que con esto no se intenta

[3] *Véase: Pierre Guiraud, La semiología, Siglo Veintiuno de España Editores, México 1972, Capítulo: Mitologías de nuestro tiempo.*

[4] *Pierre Guiraud, La semiología, p. 127-128.*

[5] *Pierre Guiraud, La semiología, p. 127.*

decir que —como algunos críticos suelen pensar y lo que critica Martínez Nadal[6]— los éxitos de la poesía y del teatro lorquiano en el extranjero se deben a las circunstancias de su muerte. No obstante, creemos, que el asesinato de Lorca ha sido fuera de España «el heraldo» de su obra, también en Polonia. Después de este tremendo aviso, la obra misma se difundió y logró asimilarse en la cultura polaca. Esto ya se debe a sus valores estéticos y su carácter que resaltan a pesar de sus extraordinarios rasgos españoles.

II. Los primeros estrenos del teatro lorquiano en Polonia

Hemos de señalar que en el período que distancia las dos guerras mundiales, en Polonia salen muchas traducciones de la literatura española clásica y del siglo XX. No obstante, no se llega a conocer la obra lorquiana, y tampoco la producción literaria de Valle-Inclán o Machado. Al lector polaco se le ofrecen algunas novelas de Pío Baroja, Unamuno y Blasco-Ibáñez. El teatro contemporáneo español está representado por los estrenos de *Los intereses creados* y *La noche del sábado* de Jacinto Benavente, conocido como Premio Nobel, *Sueño de una noche de agosto* de Martínez Sierra y *Todo un hombre* de Unamuno. Por supuesto, al mismo tiempo triunfan en los escenarios de Polonia los clásicos españoles: Cervantes, Calderón y Zorrilla. Después de la II guerra mundial hasta los años setenta no existen ningunas relaciones oficiales entre Polonia y España. En este largo período no solamente la distancia geográfica aleja los dos países sino también, la política de ambos. Sin embargo, y como lo fue en otras épocas, los polacos se interesan por la tierra de Don Quijote, este personaje novelesco tan español y tan polaco. También ahora, más que en ningún momento antes, en Polonia se desarrollan los estudios hispánicos y sistemáticamente salen traducciones de la producción literaria en España de este siglo. Se publican todas las más destacadas novelas contemporáneas, algunas obras dramáticas y poéticas, pero en los escenarios polacos, a excepción del drama lorquiano, se nota una triste ausencia del teatro español del siglo XX. Lo poco que se estrena es fácil para resumir: otra vez aparece Jacinto Benavente con *Los intereses creados;* se descubre a Alejandro Casona como autor de *Los árboles mueren de pie;* Valle-Inclán —con una sóla excepción de *Divinas palabras*— no tiene suerte; Unamuno llega al teatro polaco de hoy como autor de las novelas, con éxito escenificadas, y no como dramaturgo. El drama español de la última época tuvo todavía menos representaciones: *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, *El cuervo* de Alfonso Sastre, *El cementerio de los automóviles* de Arrabal y algunos títulos más en los teatros estudiantiles. Como veremos, en este contexto Federico García Lorca será el único dramaturgo español contemporáneo comúnmente en Polonia conocido y constantemente estrenado.

Sería imposible presentar la recepción de la obra dramática lorquiana en Polonia sin unas aclaraciones previas acerca de la situación histórico-política y social que constituye siempre un natural contexto para el desarrollo de la vida teatral y cultural de un país, pero que en nuestro caso tiene un aspecto especialmente particular. En los años 1944-1945, Polonia recupera su independencia y después de cinco años de ocupación alemana vuelve al mapa político de Europa. Recordemos que entonces aparece con el significativo nombre de la Polonia Popular, lo cual simboliza el sistema político elegido. Polonia se convierte en un país socialista. Esto implica muchos cambios: políticos, económicos y sociales, y finalmente produce una verdadera revolución socio-cultural. Muchas veces se subraya que la Polonia Popular dio al teatro un importante papel en la construcción de las culturas socialistas. El decreto

[6] *Véase: Rafael Martínez Nadal, Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid 1980, p. 62.*

del Comité Polaco de Liberación Nacional del 15 de septiembre de 1944, entre otras cosas, prometía la protección del Estado para el arte teatral. Junto con la reconstrucción del país y con un dinamismo extraordinario empezó a renacer la vida cultural y artística. El 9 de mayo de 1945 en Polonia funcionaban ya 16 teatros profesionales, aunque muchos edificios teatrales de la época anterior a la guerra habían desaparecido. Los mejores directores de escena conocidos ya antes de la II guerra mundial como Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Aleksander Zelwerowicz, Iwo Gall, Edmund Wiercinski, vuelven a estrenar, a veces en condiciones más bien lamentables. En el repertorio de posguerra hay obras de toda clase: nacionales de Wojciech Boguslawski, Juliusz Slowacki, Stanislaw Wyspański, etc., y muchas de los autores extranjeros, sobre todo en Shakespeare. Aparecen en la cartelera polaca también los dramaturgos españoles: Fernando de Rojas con *La Celestina,* (1947), Calderón de la Barca con *La vida es sueño* (1947), Lope de Vega con *Fuente Ovejuna* (1948), y del siglo XX — Jacinto Benavente con *Los intereses creados* (1947). En 1948, por primera vez se estrena en Polonia la obra lorquiana. En los escenarios de Varsovia y de Tódź se puede ver *Bodas de sangre.* En el año siguiente, en 1949, se estrena también en Tódź *La casa de Bernarda Alba.*

Los dos estrenos de *Bodas de sangre,* en una bonita traducción del poeta Mieczyslaw Jastrun, fueron realizados en Teatr Placówka de Varsovia y en Teatr Wojska Polskiego de Tódź por el director de escena, Józef Wyszomirski, y escenógrafo, Zenobiusz Strzelecki. Las dos representaciones provocaron en el mismo año 1948 una discusión interesante acerca del aspecto genérico de la obra lorquiana. La hispanista Zofia Karczewska-Markiewicz, explicaba en su artículo publicado en *Rzeczpospolita*[7] que *Bodas de sangre* tenía todos los rasgos clásicos del romance español con una sola diferencia: que esta obra fue escrita en forma de drama. La misma autora analizando la obra lorquiana señaló la dramática función del «fatum» en el desarrollo de la acción trágica. En contra de esta opinión publica su artículo el crítico y escritor. Artur María Swinarski.[8] Según él, en *Bodas de sangre* no hay elementos típicos para la tragedia clásica que tradicionalmente se basa en la impotencia humana ante el Destino. Este crítico tampoco cree que *Bodas de sangre* se pueda reducir a una balada o un romance popular. En su construcción él distingue dos dramas distintos pero coexistentes: uno escrito por un dramaturgo realista y buen conocedor del arte escénico, y otro — por un poeta que se inclina hacia la poesía simbólica y de proveniencia modernista. Por otra parte el crítico y gran especialista en los temas teatrales, Wojciech Natanson, escribiendo, sobre el estreno de *Bodas de sangre* polemizó con los autores que no veían en la obra comentada nada más que un drama poético o «una bonita fábula poética». «El teatro de Lorca —decía Natanson— es poético, pero cada uno de sus dramas tiene su profundo sentido y ninguno se reduce a un simple juego de palabras».[9] Según este mismo crítico, hay algo de teatro shakespeareano en *Bodas de sangre:* una reflexión sobre ¿cómo nace la idea de matar? y ¿qué misterioso motor empuja al hombre a matar a su prójimo? Natanson señala que la maternidad y el amor apasionado son las causas del asesinato en este drama, lo cual resulta más bien exótico para el público polaco.

Igualmente exótico y por eso fascinante pareció a la crítica polaca el estreno siguiente. La representación de *La casa de Bernarda Alba* fue realizada en 1949 por el mismo director de escena, Józef Wyszomirski, y también en el escenario de Teatr Wojska Polskiego en Tódź. El montaje de *La casa de Bernarda Alba* se estrenó como trabajo de diploma con los alum-

[7] *Véase: Zofia Karczewska-Markiewicz, Krwawe gody Federica Garcii Lorci w Teatrze «Placówka». «Rzeczypospolita» 1948, n.º 256, p. 6.*

[8] *Véase: Artur María Swinarski, Federico García Lorca w «Placówce», «Odrodzenie» 1948, n.º 40, p. 6.*

[9] *Wojciech Natanson, Krwawe gody, «Nowiny literackie» 1948, n.º 42, p. 4.*

nos de la Estatal Escuela Superior de Teatro de Tódź. Según lo recuerdan las actrices, la actuación y la interpretación le costaron mucho esfuerzo, sobre todo, porque los problemas sociales y morales tratados en la obra lorquiana les resultaban ajenos. No comprendían a los protagonistas encerradas y condenadas a la soledad y la muerte. El mundo de Bernarda Alba les parecía extraño porque en su interpretación de carácter realista necesitaban compararlo con algo semejante en la realidad vivida pero esta no se lo ofrecía. La crítica recibe el estreno de *La casa de Bernarda Alba* con interés aunque con menos entusiasmo que *Bodas de sangre.*

Artur María Swinarski con su artículo *La casa de las mujeres malas,* publicado en *Odrodzenie* [10] responde a las opiniones repetidas por varios autores de que *La casa de Bernarda Alba* es un drama que condena el sistema social, entendido como la única causa de las desgracias en esta obra presentadas. Swinarski cree que pensar así significa cometer un gran error, porque no solamente el sistema puede utilizar sus fuerzas destructoras. Este, según él, es el caso de Bernarda Alba. Swinarski discute con algunos críticos que introducen en sus comentarios de *La casa de Bernarda Alba* los elementos de la ideología dominante en Polonia y limitan los valores de la obra a la crítica social, para la que confirmación encuentran en la vida de Lorca —«el poeta del pueblo»— y en sus convicciones teóricas en cuanto al arte y al pueblo. El mismo director de escena, Józef Wyszomirski, explica en un ocasión que montando *La casa de Bernarda Alba* en el año 1949, intentaba sacar lo poético y lo exótico: español y andaluz, y que no le interesaba el detalle, sino una impresión general. [11] Por eso redujo la escenografía al mínimo: un patio separado de la calle con un muro alto y gris, las mujeres esbeltas vestidas de negro, las únicas manchas claras —los blancos delantales de las criadas y una manta de lino, el blanco pelo despeinado de María Josefa, las únicas manchas de color— el vestido de rosa de Adela y un abanico de flores.

El montaje de *La casa de Bernarda Alba* gustó al público pero tuvo una vida muy corta, apenas cinco funciones. Por orden de las autoridades locales no se pudo representar más. La obra resultaba «demasiado pesimista y desmoralizadora». [12] Así empezaba la época del realismo socialista en la cultura polaca.

En lo que se refiere al teatro, la Conferencia Teatral organizada en 1949 en Obory, cerca de Varsovia, aceptó oficialmente las nuevas directrices y declaró el acuerdo con la ideología socialista. A partir de entonces, hasta 1956, es decir, hasta el cambio que se producirá con la aparición de Wladyslaw Gomulka en el escenario política de Polonia, reinará en los teatros polacos el «realismo socialista» entendido como teoría del arte.

El realismo socialista nació en Rusia en la época de la Revolución de Octubre y evolucionó más tarde teniendo entre sus principales teóricos a Máximo Gorki y a Lenin. En Polonia se lo utilizó como instrumento en la construcción del nuevo sistema político basado en la ideología marxista-leninista. El teatro, la literatura y el arte en general tenían que expresar en aquellos años de la supremacía del realismo socialista, el optimismo y el entusiasmo imprescindible en la construcción del socialismo, criticar toda la cultura burguesa, presentar al hombre en su ambiente del trabajo cotidiano, enseñar la lucha contra el enemigo del socialismo, dar la crítica del capitalismo e imperialismo occidental, etc.

Estas premisas técnicas determinaron el repertorio. En la primera mitad de los años cincuenta no solamente quedan olvidados los más destacados dramaturgos occidentales, sino

[10] *Véase: Artur María Swinarski, Dom zlych kobiet, «Odrodzenie» 1949, n.° 27, p. 6.*

[11] *Véase: Stanislawa Mrozińska, Szkola Leona Schillera, PWST 1946-1949, Ed. Ossolineum, Wroclaw 1972, p. 135-136.*

[12] *Véase: Stanislawa Mrozińska, Szkola Leona Schillera, p. 135.*

también los propios autores románticos y neorománticos, con los más eminentes poetas polacos incluidos.

Del teatro clásico extranjero se estrenó entonces muy poco, por lo tanto llaman nuestra atención los títulos de las obras españolas: *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea.* Dichas obras tuvieron mucho éxito porque se las consideraba como clásicas obras sobre la lucha de clases. El teatro extranjero contemporáneo fue representado sobre todo por los autores soviéticos, checos, húngaros, etc., y por muy pocos dramaturgos occidentales. En este contexto constituye una importante excepción Federico García Lorca. En el año 1950 se estrena en Poznán y en Opole *La zapatera prodigiosa,* en 1953 en Varsovia —*Doña Rosita la soltera o el Lenguaje de las flores,* en 1955 en Katowice y Jelenia Góra— otra vez *La zapatera prodigiosa.* Valga la pena comentar algunas de estas representaciones.

El primer montaje polaco de *La zapatera prodigiosa* que se realizó en 1950 en Teatr Polski de Poznań, quedó en la historia de la puesta en escena en Polonia como uno de los más destacados ejemplos del teatro poético. Wilam Horzyca, director de escena, un excelente artista de teatro, crítico y escritor, dio la representación de *La zapatera prodigiosa* en una tarde junto con *La cueva de Salamanca* de Cervantes, separando las dos funciones con un intervalo de descenso.

No extraña que Wilam Horzyca, partidario del teatro poético e íntimo desde la época anterior a la guerra, haya elegido *La zapatera prodigiosa;* sin embargo, en el contexto de la temporada 1949/1950 su estreno sorprendía con su interpretación y su decorado que subrayaron el fino carácter de la obra lorquina. Esto, desde luego, quedaba lejos de las directrices obligatorias en aquel momento. La representación pasó casi inadvertida por la crítica de 1950. La recordaron unos años más tarde los biógrafos de Horzyca.

Hacia 1955 el teatro y la crítica teatral parecen ya menos obedientes. Se acerca el esperado cambio político y el teatro lo presiente y avisa.

En 1955 en el Teatr Slaski de Kotowice, estrena *La zapatera prodigiosa* Tadeusz Kantor. El crítico y dramaturgo Waclaw Kubacki, confiesa comentando este acontecimiento que la misma obra de Lorca le parece poco atractiva, aunque reconoce que tiene la gracia y atrae al público extranjero con su aire un tanto exótico. [13] Kubacki señala que *La zapatera prodigiosa* está marcada por la tradición española y tiene algo en común con el teatro de Cervantes y Lope de Vega, une el realismo con la poesía, ofrece una anécdota muy reducida y exige al mismo tiempo mucho movimiento escénico. Según el crítico las obras de esta clase obligan a los actores a una actuación especial, más bien ajena a la costumbre polaca y necesitan una dirección muy particular. Todo esto supo conseguir Kantor como director de escena y escenógrafo al mismo tiempo. El efecto de su trabajo fue «el más bonito, el más acertado de todos que se podían ver en los últimos años». [14] A Kubacki, la representación hecha por Kantor le parece ejemplar. El decorado fue muy reducido, más bien estilizado. Se limitaba a unos elementos que tenían el carácter simbólico: tres contraventanas-típicas para las casas del Sur de España, colgados en el fondo del escenario; un par de escalones, unas sillas y el fantástico martillo que utilizaba el Zapatero. El personaje del Zapatero tenía algo de los personajes creados por Chaplin y contrastaba con la alegre y joven imagen de la guapa y enérgica Zapatera. En general, la realización escénica gustó a todo el público. Los críticos comentaban sobre todo su carácter experimental, lo cual no correspondía a las exigencias del realismo socialista. Algunos incluso preguntaron: ¿Para qué sirve todo esto? A dónde va Kantor con sus experimentos estéticos y formales? Según Zygmunt Greń, el teatro con-

[13] *Véase: Waclaw Kubacki, Czarujaca szewcowa, «Teatr» 1955, n.° 19, p. 9-10.*
[14] *Waclaw Kubacki, Czarujaca szewcowa, p. 9.*

temporáneo, aunque sea «total», aunque como el espectáculo de Kantor tenga muchos valores estéticos — ha de ser «comprometido en el sentido intelectual, filosófico y social». [15] Dos años más tarde (1957) el mismo autor recordará aquel montaje comentando el estreno de la siguiente realización de *La zapatera prodigiosa* que Kantor ha hecho con la compañía de Teatr Stary de Cracovia. El primer intento de Kantor de llevar al escenario esta «farsa violenta» el crítico arriba citado considera una equivocación, pese a sus interesantes resultados formales: el ritmo escénico, el juego de colores y formas, la actuación muy original de los actores, una sorprendente introducción de los elementos de circo y de fiesta popular, etc. Todo esto —dice Zygmunt Greń— «fue a veces bonito» pero «no provocaba ninguna reflexión más seria.» [16] La segunda prueba de Kantor de montar *La zapatera prodigiosa* —concluye el crítico— tuvo más profundidad, menos movimiento y ruido, y más momentos de reflexión sobre la condición humana. Independientemente de esta opinión, la primera puesta en escena de *La zapatera prodigiosa* realizada por Kantor está muchas veces mencionada por los especialistas polacos en la estética teatral como ejemplo del teatro vanguardista de este siglo, originalmente basado en la coexistencia de los elementos populares y los atrevidos experimentos estéticos y formales.

III La popularidad del teatro de Federico García Lorca en el contexto de algunas tendencias en el teatro nacional en Polonia

La libertad de expresión y de creación artística da en el primer período del régimen de Gomulka unos resultados extraordinarios. Los estrenos de los dramas clásicos, polacos y extranjeros, y de muchísimas obras contemporáneas de todo género y gusto, convierten el teatro en un elemento muy importante de la vida nacional y social en Polonia. Se descubre para el teatro el existencialismo de Sartre y Camus, y se lleva a los escenarios el teatro del absurdo de Beckett, Ionesco, Genet, Dürrenmatt. Se redescubren las obras de los polacos olvidados como Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz y otros vanguardistas de la época anterior a la II guerra mundial. Al mismo tiempo los dramaturgos nuevos como Mrozek, Rózewicz, Grochowiak despiertan un interés excepcional. Se crean los teatros experimentales de Grotowski, Kantor, Tomaszewski y Szajna y surgen unos excelentes montajes de Dejmek, Swinarski, Wajda, Jaracki, Grzegorzewski, etc.

En este ambiente nuevo y creativo Federico García Lorca encuentra su particular popularidad. Sólo entre los años 1955 y 1957 se estrenan —en los teatros profesionales— diez veces las obras lorquianas: *La casa de Bernarda Alba* —4, *La zapatera prodigiosa* —3, *Mariana Pineda* —2, *Yerma* —1, vez. al mismo tiempo, se publican los tomos de la obra poética de Lorca y salen en imprenta las traducciones de sus dramas. Esto inspira también montajes de su poesía la que a menudo se recita y canta.

En los años siguientes no disminuye el interés por el teatro de Lorca. Un poco menos estrenos de sus obras observasemos en los años setenta y ochenta, pero nunca desaparecerá su nombre de la cartelera polaca. Pese a las crisis y los siguientes cambios vividos por Polonia, (1968, 1970, 1976, 1980, 1981), que influyen evidentemente en la vida teatral polaca, la obra dramática de Lorca siempre despierta un notable interés. Aparte de los estrenos que ofrecían los teatros dramáticos desde 1948 hasta el año pasado, el espectador polaco

[15] *Zygmunt Greń, Czarujaca szewcowa, albo – dlaczego kryzys inscenizacji? «Zycie literackie» 1955, n.º 29, p. 7.*
[16] *Véase: Zygmunt Greń, Krakowskie komedie omylek, «Zycie literackie» 1957, n.º 37, p. 10.*

podía apreciar los valores del drama lorquiano en los teatros de títeres y en los teatros musicales, en los teatros de la Radio y de la Televisión Polacas. Hemos de añadir a esta lista de los teatros de distintas categorías, que se interesaron por Lorca, los teatros estudiantiles y los de aficionados.

Con solo dos excepciones, *El maleficio de la mariposa* y *Así que pasen cinco años*, todas las demás obras del teatro lorquiano, incluidas las dos obras póstumas, fueron representadas en Polonia. Según nuestros cálculos tan sólo en los teatros llamados dramáticos y sin contar los montajes emitidos por la Radio y la Televisión Polacas, [17] se han estrenado en Polonia:

—*La casa de Bernarda Alba*—20 veces; —*La zapatera prodigiosa*—19, / incluída una versión musical/, —*Bodas de sangre*—6, —*Yerma*—5, —*Mariana Pineda*—4, —*Doña Rosita la soltera*—3, —*El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*—3, —*Los títeres de cachiporra*—1 vez, —*El público*—1 vez los fragmentos y una la obra entera, —*Comedia sin título*—1 vez.

Aumenta el número de las representaciones con dos visitas de los teatros extranjeros, una de Narodní Dívadlo de Praga, con *La casa de Bernarda Alba* (1967) y otra de la Compañía de Nuria Espert con *Yerma* (1978).

En los teatros de títeres que funcionan en Polonia como estables y profesionales se han estrenado:

—*Tragicomedia de Don Cristóbal y Señá Rosita*—1 vez, —*El retablillo de Don Cristóbal*—3 veces, —*El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*—3 veces. Además había montajes basados en varias obras como, por ejemplo, *Momento de verdad*, estrenado con éxito 2 veces.

Como es de suponer se ha traducido al polaco toda la obra dramática de Lorca, aunque hasta la fecha no ha salido el teatro completo de Lorca, reunido en una edición con los comentarios críticos. La más grande colección del teatro lorquiano salió con el título *Dramaty* en 1968, editada por Wydawnictwo Literackie en Cracovia. Dicho libro incluye: *Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa, Así que pasen cinco años, Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita la soltera o el Lenguaje de las flores, La casa de Bernarda Alba.* Algunos de los dramas de Lorca tienen en Polonia dos y tres traducciones distintas. Este es el caso de *La zapatera prodigiosa* (tres: de Juliusz Chodacki, Zofia Szleyen, Aleksandra Mianowska), *La casa de Bernarda Alba* (dos: de Jan Witnczakiewicz y de Zofia Bieńkowski), *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (dos: de Tadeusz Jakubowicz y Alicja Leonhard, y de Zofia Szleyen), *Teatro breve* (dos: de Teresa Wróblewska, y Zofia Szleyen), *El público* (dos: de Piotr Niklewicz, y Zofia Szleyen), *Yerma* (dos: de Zofia Szleyen, y Jaroslaw Marek Rymkiewicz). Entre los traductores polacos del teatro lorquiano se presenta como la más fiel y la más entusiasmada Zofia Szeleyen. Ella, además de las obras arriba mencionadas ha traducido al polaco *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*, y una gran parte de la obra poética de Lorca. Esta excelente traductora publica también numerosos comentarios y ensayos acerca de la vida y la obra del poeta, y, en gran medida a ella se deben los éxitos de Lorca en Polonia.

Hablando de los éxitos del teatro lorquiano y su evidente popularidad hemos de advertir que por supuesto su teatro no es el único teatro extranjero que tanta atención llama de los artistas y del público en Polonia. Con más frecuencia aún se estrenan en los escenarios polacos las obras de Shakespeare y Molière, y vuelven a representarse muchas veces los dramas

[17] *En nuestra estadística no reunimos los datos referentes a los montajes hechos por la Radio y la Televisión Polacas porque esto exigiría unos estudios aparte. De todos modos serían bastantes estrenos más.*

de Calderón. Pero en cuanto al siglo XX el fenómeno de Lorca sólo se puede comparar con el de Chejov y Brecht.

En el reducido espacio de que disponemos no es posible dar el comentario de todos, ni siquiera de los más conocidos y acertados, montajes, si, como lo hemos señalado, eran tantos. De las estadísticas que hemos expuesto en las páginas anteriores sacamos la conclusión de que la última obra dramática de Lorca, terminada poco antes de su inesperada muerte, en 1936, es la que más veces se ha estrenado en Polonia. De las tres tragedias andaluzas solamente *La casa de Bernarda Alba* ha ganado la verdadera popularidad en los ambientes teatrales polacos. De alguna manera sorprende que lo mismo ocurra con *La zapatera prodigiosa* — «una farsa violenta». Dos obras tan diferentes en cuanto al aspecto estético y formal, y pertenecientes a dos géneros distintos resultan desde sus primeros estrenos muy atractivas como material escénico y por otra parte provocan unas discusiones apasionadas sobre los problemas morales y sociales, asimismo sobre la condición de la mujer en la sociedad moderna. El carácter poético, a saber, metafórico y simbólico de ambas permite interpretarlas de varias maneras y encontrar en Lorca «nuestro contemporáneo». Por otra parte el aire andaluz, sobre todo en caso de *La zapatera prodigiosa,* permite crear los montajes un tanto exóticos para el espectador polaco, *La casa de Bernarda Alba* ha tenido los montajes que iban hacia el teatro realista con el ambiente andaluz subrayado, poético y simbólico de carácter universal, poético y simbólico con alusiones a la realidad concreta (la época de la II guerra mundial, la realidad socio-política vivida en Polonia en un determinado momento), poético pero inclinado hacia el teatro del absurdo, etc. Cada vez que vuelven a ponerse en escena *La casa de Bernarda Alba* y *La zapatera prodigiosa* el público y la crítica preguntan por los papeles principales en estas obras, que han proporcionado mucha fama a muchas actrices polacas.

El orden en que por primera vez aparecen en los escenarios polacos las obras lorquianas: *Bodas de sangre* (1948), *La casa de Bernarda Alba* (1949), *La zapatera prodigiosa* (1950), *Doña Rosita la soltera* (1953), *Mariana Pineda* (1956), *Yerma* (1957), *El amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín* (1957, teatro de títeres), *El retablo de don Cristóbal* (1957, teatro de títeres), etc., y la falta de una edición del teatro completo causan en el primer período (1948/1949 - 1956/1957) de la recepción de Lorca en Polonia unos problemas que, como en parte lo hemos podido ver en las páginas anteriores, refleja la crítica. Está acompañando de costumbre todos los estrenos muestra ante el teatro de Lorca un especial interés, comparable con el que despierta en el hombre cada misterio, difícil de explicar. Muchas veces los críticos buscan en los espectáculos de obras lorquianas la confirmación de sus propias imágenes de la lejana España, reducida a Andalucía y, por otra parte, quieren comprobar cómo funcionan las ideas y convicciones de Lorca dentro de su obra dramática. A medida que fue pasando el tiempo pudo advertirse que el teatro de Federico García Lorca se defendía también sin estas comparaciones, como una propuesta estéticamente moderna e ideológicamente y filosóficamente universal. Se descrubrían también las posibilidades que este teatro misterioso y polifacético podría ofrecer a las búsquedas vanguardistas. Estas posibilidades aún aumentan con la publicación de las obras póstumas de Lorca.

Las dos obras póstumas de Federico García Lorca, editadas por primera vez en España en 1978, llaman la atención de los traductores polacos. En 1980 sale en la revista mensual de teatro *Dialog,* la traducción de Piotr Niklewicz de *El público,* acompañada por el ensayo de Rafael Martínez Nadal, y en 1982 Zofia Szleyen publica su traducción de *Comedia sin título* y de *El público* en un libro editado por Wydawnictowo Literackie en Cracovia. El montaje al que vale prestar un poco de atención fue basado en esta última versión.

El estreno de *El público* y *Comedia sin título,* llevado a cabo por Pawel Nowicki, director de Teatr Studyjny de Lódź, y es presentado por primera vez el 19 de mayo de 1984, ha sido el primero en el mundo realizado por un teatro profesional y estable. [18] Cuando todavía no se conocía la versión «depurada» de *El público,* publicada por primera vez en Oxford, en 1976, por Martínez Nadal, había algunos intentos de llevar al escenario los fragmentos de dicha obra, incluidos en las ediciones de *Obras completas* de Lorca. En 1978, junto con la aparición del libro de Nadal en España, surgen dos estrenos de *El público* en los ambientes universitarios: en la Universidad de Puerto Rico y en la Universidad de Murcia. La obra considerada por Lorca como «irrepresentable» resultó ser una propuesta interesante para el teatro hecho y presenciado por los estudiantes, y más tarde también lo resultó ser para un teatro profesional de hoy en Polonia.

En su montaje Pawel Nowicki utilizó *Comedia sin título* en la primera parte y *El público* en la segunda, suponiendo que el concepto de la función que hubiera podido tener Lorca, habrían sido relacionadas las dos piezas, dados los temas principales, asimismo el lenguaje y los recursos por el autor utilizados. Este punto de vista no corresponde en todo con el varias veces expresado por Martínez Nadal y Marie Laffranque, quienes en *Comedia sin título* quieren ver más bien un acto de una obra grande que iba a tener mas actos. [19] Preparando el guión de su montaje Pawel Nowicki estudió todas las similitudes que llaman la atención en las obras y las expuso luego en la puesta en escena ofreciendo finalmente un espectáculo coherente y bien estructurado. En ambas obras, aunque las separa el transcurso de seis años *(El público* fue escrito hacia 1930-1931; *Comedia sin título* en 1936), Lorca sitúa la acción en el teatro. En ambas aparece el teatro como tema y a la vez protagonista, y en ambas, aunque con diferencia enfoque, vuelve a ser tratado el tema del motor y de la muerte y se habla sobre la revolución.

Lo anunciado, lo simplemente marcado en la *Comedia sin título,* en *El público* sigue no sólamente presente sino desarrollado y repetido. Hay representaciones de metáforas e imágenes, de frases y preguntas, de situaciones y personajes. Esto aprovecha Pawel Nowicki para crear un espectáculo poético. Esta impresión de que se trata de un excelente poema escénico subraya la constante presencia de la música que interviene, cuando termina una escena o se cierra un cuadro y el escenario queda vacío y oscuro. La música, en la que se destaca siempre el sonido del contrabajo marca los momentos de melancolía y reflexión separando así los sucesos escénicos.

La escenografía, en el sentido tradicional, no existe en este montaje. El escenario vacío cambia su aspecto con la aparición de los actores que constituyen el centro de este universo teatral, y se convierten en los elementos plásticos más importantes en el espacio escénico. Como recursos escenográficos utiliza Pawel Nowicki sobre todo luces, emplea la oscuridad en vez de telón y música para separar las escenas y construir un ambiente a ratos onírico pero sobre todo poético. El director polaco evita alusión alguna al lugar geográfico de los sucesos en el escenario representados. Lo surrealista y lo realmente posible encierra en un marco poético, con lo cual intenta decir: «Todo esto es probable, aquí y en todas partes del mundo».

El gran escenógrafo polaco Zenobiusz Strzelecki, en su libro dedicado a las tendencias escenográficas del siglo XX, intenta definir lo atractivo del teatro lorquiano, y destaca sus múltiples valores en cuanto a la estética teatral.

[18] *Véase las críticas: Urszula Aszyk. El último Lorca, privilegio polaco, «El público», Madrid 1984 / noviembre / n.º 14, p. 24-25. El teatro imposible de Federico García Lorca en escena en Polonia, «Quimera», Barcelona, / diciembre, / 1984, p. 56-59.*

[19] *Véase: Rafael Martínez Nadal, Marie Laffranque, Introducciones en: Federico García Lorca, El público y Comedia sin título, Dos obras teatrales póstumas, Ed. Seix Barral, Barcelona 1978.*

Lorca como Cocteau —resume Strzelecki— como Witkiewicz y Brecht pertenece a esta clase de dramaturgos que sin ser directores de escena influyen en el desarrollo de la puesta en escena y la escenografía a través de la misma visión (imaginación) escénica incluida en sus obras. Strzelecki ve en el teatro de Lorca sobre todo una propuesta importante para el teatro poético-realista contemporáneo. En cuanto a sus valores estéticos, este teatro poético, pero lleno de contrastes, es a la vez muy «español» y «muy universal», como los son Velázquez y Goya. «Es español —escribe Strzelecki— pero toma de España lo universal y lo eterno: el amor y el odio. Los elementos folklóricos no son necesarios en las representaciones de los dramas de Lorca como no lo son en «La maldición» de Wyspiański, no obstante debería emanar de estas obras el aire nacional y popular». [20] He aquí una de las explicaciones de el por qué Lorca está tan bien asimilado por el teatro contemporáneo polaco. Examinando, aunque superficialmente, las características del drama y del teatro nacionales en Polonia descubrimos algunos puntos comunes con el teatro lorquiano. Entre las tendencias principales en la dramaturgia polaca de este siglo destaca el drama poético que tiene sus antecedentes en la época romántica. Empezando a comienzos del siglo XX con Stanislaw Wyspiański y pasando por Jerzy Szaniawski, el más importante autor del drama poético en la época de entreguerras, hasta Grochowiak, Herbert y Rózewicz en la actualidad sigue siempre vivo el drama poético creado por los poetas que inspira los espectáculos llenos de símbolos y metáforas, y permite crear en los escenarios espacios y ambientes indefinidos y por lo tanto misteriosos. Todo esto encuentran el director de escena, el actor y el escenógrafo, y por fin también el espectador en los dramas de Lorca.

Al estudiar la evolución del teatro polaco y su actitud frente al teatro extranjero contemporáneo nos damos cuenta de una particular predilección por el drama de valores universales que a través de los símbolos y metáforas permite hablar sobre el hombre y la existencia humana vistos en el contexto de la historia y de las circunstancias que lo determinan. A este gusto por el teatro poético, simbólico y reflexivo corresponden obras de Calderón, Shakespeare, Lorca, también estrenadas en estos años en Polonia: *Divinas palabras* de Valle-Inclán, y *El sueño de la razón* de Buero Vallejo. Los espectáculos polacos basados en esta clase de dramas se aproximan por lo general a lo que un investigador y crítico, Zbigniew Osiński, denomina como «teatro mítico», por él considerado como un fenómeno particularmente polaco. [21] Sus raíces hemos de buscarlas en la época anterior a la II guerra mundial, en el teatro de Wyspiański y en los espectáculos de Leon Schiller y Wilam Horzyca. En la época presente el teatro de Jerzy Grotowski y los montajes de Jconrad Swinarski son los que mejor expresan la idea del «teatro mítico». Según Grotowski, no es posible hoy una identificación con el mito como lo fue en la antigüedad, sino un enfrentamiento con el mito. Así pues, él en sus famosos espectáculos como *El príncipe constante* o *Apocalipsis cum figuris* enfrentaba lo individual —el particular hecho histórico— con la verdad universal del mito. El «teatro mítico» utiliza símbolos con el fin artístico y el público participando en el espectáculo participa al mismo tiempo en el proceso simbólico desde la perspectiva de la experiencia actual. Es bastante frecuente que el teatro polaco del siglo XX, al menos en sus mejores creaciones, utilice los mitos nacionales y los universales para unir al público con el espectáculo a base de las experiencias comunes vividas «aquí y ahora», pero que pueden suceder «siempre y en todas partes». Esta tendencia que se observa en el teatro polaco a lo largo de todo el siglo XX hizo posible la plena asimilación del mítico (poético y simbólico) teatro lorquiano en Polonia.

Urszula Aszyk

[20] *Zenobiusz Strzelecki, Polska plastyka teatralna, Ed. Państowowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, p. 113.*
[21] *Véase: Zbigniew Osiński, Teatr Dionizosa, Ed. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972, capítulo: Wspołczesny polski «teatr mityczny», p. 303-336.*

EL TEATRO



Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca

La bibliografía sobre el teatro lorquiano es enorme. La mayor parte de ella trata los personajes (individual o colectivamente), los temas y las técnicas teatrales. Hasta ahora no existe ningún estudio dedicado exclusivamente a un examen de las sociedades que Lorca creó en sus obras. Gracias al gran poder evocativo del dramaturgo/poeta, era necesario sólo un mínimo de palabras para producir en la imaginación de sus lectores y directores los lugares deseados. Las sociedades que ha creado caben dentro de varias categorías: las fantásticas como en *El maleficio de la mariposa, Los títeres de cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Retablillo de don Cristóbal* y *Lola la comedianta;* hay las realistas tales como en *Mariana Pineda, Doña Rosita la soltera y La casa de Bernarda Alba.* En medio de las obras de las categorías ya mencionadas caben *La zapatera prodigiosa y Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* obras con toques tanto realistas como fantásticos. En el grupo de dramas surrealistas, hay las tres piezas de las llamadas *Teatro breve* y *Así que pasen cinco años.* Las obras que contienen lo realista y lo surrealista incluyen *«El público»,* la titulada *Comedia sin título* y *Bodas de sangre. Yerma* existe a solas en su propia categoría de realista-mítica. Los propósitos del presente estudio son la clasificación de las obras (ya hecha) y descripciones de los elementos que componen las sociedades lorquianas. Los grupos en este ensayo no siguen las tradiciones; por ejemplo, *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba,* las llamadas «tragedias rurales» caen dentro de tres grupos distintos.

El maleficio de la mariposa, la primera obra teatral de Lorca, es una de las más imaginativas y la que ha ganado menos éxito y menos atención [1]. En ella, el poeta crea una sociedad de insectos: cucarachas, gusanos, una araña, una mariposa. Nos advierte en el prólogo (tan importante en esta obra como en las otras que emplean la misma técnica) de su mensaje en la comedia: «... el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría la repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde ¡todo es igual en la Naturaleza!» [2] (670). El drama es, entonces uno de tesis, la misma tesis que va a repetirse en *El público.* El dramaturgo tuvo la intención de dar a los insectos características humanas. Curianito el Nene, el protagonista, tiene la misma preocupación por la perfección del amor que tiene todo poeta; por otro lado, hay Alacranito el Cortamimbres, un leñador borracho, que muestra los instintos más bajos

[1] *Han escrito sobre* Maleficio *Ruth Ayéndez-Alder, «Imagery and Theme in* El maleficio de la mariposa», *en Joseph W. Zdenek,* The World of Nature in the Works of Federico García Lorca», *Rock Hill, S.C.: Winthropo College Press, 1980p. 63-72; Vera F. de Beck-Aguilar, en «Symbols in the Capeks and García Lorca»,* Literatura East and West *9 (1965), 96-103; Dennis A. Klein,* «El maleficio de la mariposa: *The Cornerstone of García Lorca's Theatre»,* García Lorca Review *2 (1974), s./p.; y C. Michael Wells, «The Natural Norm in the Plays of F. García Lorca»,* Hispanic Review *38 (1970), 299-313.*

[2] *Las citas de todas las obras menos «El público», «Comedia sin título» y «Lola la comedianta» son de Federico García Lorca,* Obras completas, *15ª ed. Madrid: Aguilar, 1969. Los números de las páginas aparecen en el texto.*

Escena de *El Público* en la versión del Ballet du Grand Théâtre de la Comédie de Genève, estrenada el 14 de enero de 1986 bajo la direción de Oscar Aráiz

de la humanidad. Figuran, también, en esta sociedad fantástica Curiana Guardiana, una soltera; las Curianas Campesinas, la voz popular que comenta la acción; Curiana Nigromántica, la que tiene poderes mágicos; Doña Orgullosa, la madre que se preocupa por el futuro (es decir, un matrimonio) para su hija; Curianita Silvia, la romántica; y la Mariposa, símbolo del ideal de la perfección del amor. En el mundo de los insectos, existe su propia religión, con una especie de Biblia, por lo menos un dios-insecto, Gran Cucaracho, que ha llevado a su reino un mensaje:

> ¡Meditad con la hierba que nace en vuestras vidas
> y sufrid en vosotras los defectos extraños!
> Valen más en mi reino los que cantan y juegan
> que aquellos que se pasan la vida trabajando...;
> que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua,
> pétalo en los rosales y corteza en el árbol. (703)

En esta primera obra, Federico nos ha dado un mensaje más, que sale de la boca de la Nigromántica: «cocina y poesía se pueden juntar» (676). No hay por qué suponer que la poesía existe fuera de la sociedad, fuera de la comprensión de la gente común; es tan necesaria como la comida.

Lorca tenía una fascinación por los niños tanto como por los títeres [3]. Dos de sus dramas, *Los títeres de cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal* tienen personajes, tema y técnica comunes; en este estudio son de tanto interés los personajes y los temas como las técnicas. Como Federico había creado un mundo de insectos, aquí creó un mundo de títeres, que muestran la actitud que los personajes humanos van a demostrar en sus obras más maduras. *Títeres* empieza, como *Maleficio*, con un prólogo, esta vez pronunciado por Mosquito, miembro del mundo sobre/natural, personaje misterioso, medio duende. El representa «la alegría del vivir libre, la gracia y la poesía del pueblo andaluz» (723). El padre muestra el interés en el dinero como Juan en *Yerma* (los dos piensan más en las cosas materiales que en las necesidades de la mujer en la obra y en su vida); y un control sobre su hija parecido al de Bernarda Alba. Como Bernarda, él demanda ¡Silencio! La hija, Rosita, que pasa su tiempo bordando (Yerma borda, tanto como Mariana Pineda, la Doncella en *La doncella, el marinero y el estudiante* y las hijas de Bernarda Alba) se viste de rosa; es la rosa joven que más tarde va a ser Doña Rosita la soltera. Como Silvia en *Maleficio* y Adela en *Bernarda Alba,* prefiere el amor al dinero. Cristobita, que el Padre ha escogido por su dinero para esposo de Rosita, tiene sus ideas fijas de cómo debe ser una mujer. En este aspecto, se parece al esposo de *Yerma,* y es también un recuerdo del Alacranito brutal de *Maleficio.* Otros miembros de esta sociedad incluyen un cura; jóvenes tocando la guitarra, tan románticos como los gusanos de *Maleficio;* y el idealista Cocoliche, enamorado de Rosita. Hay cierto paralelo entre la situación en esta farsa y en *Bodas de sangre:* hay una mujer entre dos hombres. Y no debemos olvidar a Cansa-Almas, un zapatero.

Retablillo difiere de *Títeres* en parte por la inclusión del papel de la Madre, que se preocupa por la boda de su hija. En efecto, ella juega el papel que tiene el Padre en *Títeres.* La motivación de los dos es parecida: el dinero. En *Retablillo,* Rosita no es la inocente de *Títeres;* es una mujer sensual que anticipa a Adela; la Novia de *Bodas;* y de Belisa, cuya gemela parece por su canción erótica:

[3] *He escrito sobre este tema en «Children in the Theatre of Federico García Lorca»*, García Lorca Review 7 (1979), 109-118.

¡Ay! Qué noche tan clarita
vive sobre los tejados.
En esta hora los niños
cuentan las estrellas
y los viejos se duermen
sobre sus caballos,
pero yo quisiera estar;
en el diván
con Juan,
en el colchón
con Ramón,
en el canapé
con José,
en la silla
con Medinilla,
en el suelo
con el que yo quiero,
pegada al muro
con el lindo Arturo,
y en la gran «chaise-longue»
con Juan, con José, con Medinilla,
con Arturo y con Ramón.
¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!
Yo me quiero casar, ¿me han oído?
Yo me quiero casar
con un mocito,
con un militar,
con un arzobispo,
con un general,
con un macanudo
de macanear
y veinte mocitos
de Portugal. (1032)

Retablillo empieza con una conversación que anticipa *El público*. Ambas obras tienen una concepción poética y ésta hasta operática; en *Títeres* aún hay un barbero llamado Fígaro.

Lorca y Falla planearon componer una ópera titulada *Lola la comedianta.* Por razones que no se explican completamente, la obra nunca se acabó. A pesar de eso, apareció en 1981, una edición crítica del libreto que había escrito el dramaturgo [4]. Debido al ambiente de la obra, merece se incluida en esta sección sobre las fantasías. El sitio de la obra es realista (una venta entre Cádiz y Algeciras); la protagonista no lo es. Es una farsante de espíritu e imaginación, como Belisa y la Zapatera.

La zapatera prodigiosa y *Amor de don Perlimplín* son «farsas humanas», y así merecen su propia clasificación. Como *Maleficio, Títeres* y *Retablillo, La zapatera prodigiosa* comienza con un prólogo, esta vez hablado por el autor. El pide la atención del público y le advierte del miedo que tiene el público de la poesía (la verdadera poesía) del teatro, y así del miedo que probablemente tiene de la poesía en la vida. Está preparándonos para conocer a la Zapatera, una mujer que lucha tanto con la fantasía como con la realidad. Con esta «farsa violenta» estamos acercándonos a las obras realistas de Lorca, ya que ésta tiene lugar en la región de Sevilla y en una casa/zapatería/taberna, que el dramaturgo describe con cierto detalle. El dramaturgo no identifica ningún pueblo particular. Al mismo tiempo, hay fantasía en la luz verde que ilumina el interior del sombrero de copa del Autor y del chorro de agua que sale de dicho sombrero. En este prólogo, Lorca borra la línea entre la vida (reali-

[4] *Edición de Piero Menarini; prólogo de Gerardo Diego (Madrid: Alianza).*

dad) y el teatro (fantasía, poesía) y así da fuerza a las palabras de la Nigromántica en *Maleficio* que insiste en que la cocina y la poesía sí que pueden mezclarse la una con la otra.

Hay una mezcla de los personajes realistas y estilizados en la sociedad de *Zapatera;* casi todos se muestran personas de imaginación. El personaje del Zapatero es casi dos personas en uno (un fenómeno que va a repetirse en *Don Perlimplín)*. En el primer acto se muestra como esposo aburrido y en el segundo, titiritero de gran imaginación. Su nueva imaginación es, por supuesto, el resultado del gran mundo imaginario en que vive su esposa. El Niño sirve la función de intermediario entre la Zapatera y la sociedad: él le lleva las noticias de lo que está diciendo la gente [5]. Los otros personajes son pura encarnación de la poesía. Las Vecinas (eran las Curianas Campesinas en *Maleficio;* serán las Lavanderas en *Yerma)* se identifican por el color de su ropa. Con Mirlo, las dos Mozas y el Alcalde son estilizaciones de personajes o estereotipos literarios.

El prólogo con que empieza *Amor de don Perlimplín* es diferente de los otros en que funciona casi como la primera escena de la «aleluya erótica» que consiste en conversaciones entre los cuatro personajes principales: Perlimplín, su criada Marcolfa, Belisa y la Madre de ella. La acción tiene lugar en la casa de Perlimplín que Lorca describe con paredes verdes y un balcón; el mínimo de muebles da un aspecto estilizado a la decoración. Perlimplín se viste de casaca verde y peluca blanca, dándole la apariencia de un personaje de farsa fuera de la realidad. Lorca no menciona en qué pueblo se centra la acción, pero hay una referencia a la comedia inmediatamente anterior en el repertorio lorquiano: Perlimplín, que todavía es soltero a los cincuenta años, siempre ha tenido miedo del matrimonio porque en su niñez una zapatera había matado a su esposo. La canción de la erótica Belisa (recuerdo de *Retablillo)* sirve de indicación de lo que teme el héroe:

> Amor, amor.
> Entre mis muslos cerrados,
> nada como un pez el sol.
> Agua tibia entre los juncos,
> amor.
> ¡Gallo, que se va la noche!
> ¡Que no se vaya, no! (982)

Además de cantar eróticamente, aparece en su balcón medio desnuda. Perlimplín está temblando. La noche de la boda, llegan dos duendes para correr la cortina. Belisa se viste de tal manera que otra vez inspira miedo en su nuevo esposo: «Belisa, con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar» (988). El mar, muchas veces, en la simbología de Lorca se refiere al acto sexual. Ya que Perlimplín no iba a satisfacer los deseos sexuales de Belisa, ella ha dejado abierta la ventana para que pudieran entrar hombres que representan a todas las razas. Como es lo común en el teatro de Lorca, el matrimonio no tuvo lugar por razones de amor; la madre de Belisa la convenció de las ventajas de casarse con un hombre adinerado —la ropa que él pudiera comprarle atraería a otros hombres—.

Perlimplín muestra una característica parecida a la del Zapatero. En los dos casos, la mujer produce un gran efecto en el espíritu del hombre: en los dos, inspiran imaginación. Parecido al Zapatero que creó un romance sobre un hombre fabulador casado con una mujer fiera, Perlimplín inventa un amante para Belisa, del tipo que ella necesita: uno que la ama sólo por su cuerpo. Perlimplín necesita que Belisa le ame al amante inventado más que a su propio cuerpo; así él triunfa por su acto de imaginación. En un solo acto, Perlimplín co-

[5] *Véase la nota 3.*

mete homicidio y suicidio. De tal manera, Perlimplín puede morir en los brazos de la mujer cuyo cuerpo no sabía gozar y cuyo amor nunca había ganado.

Las tres obras que designo como realistas son *Mariana Pineda, Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba.* (Clasifico *Mariana Pineda* como realista a pesar de que está escrita en verso). Sobre la primera, que tiene lugar en Granada, no pienso comentar en detalle; ya lo han hecho bien Greenfield (desde la perspectiva poética) y Zardoya (desde la perspectiva histórica)[6]. Sólo digo que el triángulo amoroso de Mariana-Fernando-Pedrosa es la manifestación realista del fantástico de Rosita-Cocoliche-Cristobita en *Los títeres de cachiporra* y una anticipación de las situaciones en las obras venideras. En Mariana Pineda hay una verdadera heroína lorquiana.

La segunda, *Doña Rosita la soltera,* que también tiene lugar en Granada, lleva el subtítulo: «Poema granadino del novecientos». La casa en que tienen lugar los tres actos se describe con pocas palabras: habitación con salida a un invernadero; salón con el jardín al fondo; sala baja de ventanas que dan al Jardín del Carmen. La heroína, tanto en nombre como en vestidura, forma parte del ambiente florido, así que lo hacen sus amigas las Manola, las Solteras y las Ayola. Todas son flores de jardín granadino; todas representan los aspectos de la sociedad en que crece Rosita con los valores del dinero, de clase, de pretensiones sociales, valores que reaparecen en *Bernarda Alba.* Las Ayola, por ejemplo, son más bien niñas; sus acciones y su risa son estilizadas. Tienen una actitud que vamos a ver pronto entre los Amigos de *Así que pasen cinco años.* También tiene en común con *Cinco años* el tema del tiempo, o el paso del tiempo, al que Rosita no quiere hacerle caso.

Federico anunció que en *La casa de Bernarda Alba* habría puro realismo, ni una palabra de poesía. Seguramente la concepción de la obra es poética; como toda obra suya, salió de su alma poética[7]. Probablemente lo que quería decir el autor era que no tenía ni personajes estilizados como en las obras ya discutidas; ni personajes que habitan un mundo surrealista como en *Así que pasen cinco años* y en el «Teatro breve». Como en toda obra suya, Lorca creó una sociedad única en este «drama de mujeres en los pueblos de España». La sociedad existe en dos niveles.

Primero hay la vida dentro de la casa de Bernarda Alba. Tan importante es la casa que es ella que se presenta como protagonista en el título. Es una sociedad protegida por sus muros gruesos, para que no se escape de ella ninguna noticia de dentro ni para que entre lo mínimo de fuera[8]. Esta casa es el dominio absoluto de Bernarda. «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa ni el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (1451). Las metáforas para describir la casa son tumba, cárcel, convento y casa de guerra. Los actos se definen por la habitación en que tienen lugar: en cada acto el espectador penetra más y más dentro de la casa de Bernarda, así como penetra dentro de la vida de los personajes, dentro del corazón de ellos (o sea, ellas). La vida de dentro es la esclavitud; una sociedad de mujeres celosas y frustradas «solteras rabiando por la boda» (1470).

Si el interior representa la represión, la sociedad de fuera representa la libertad. Son los muros que separan la decencia de la inmoralidad: a las mujeres de los hombres, el encarcelamiento de la libertad, la frustración de la sexualidad. La separación entre dentro y fuera

[6] *Sumner M. Greeenfield, «The Problem of* Mariana Pineda», Massachusetts Review *1 (1960), 751-763: Concha Zardoya,* «Mariana Pineda, *romance trágico de la libertad»,* Revista hispánica moderna, *34 (1968), 471-497.*

[7] *Véase Sumner M. Greenfield, «Poetry and Stagecraft in* La casa de Bernarda Alba», Hispania *38 (1955), 456-461.*

[8] *Véase el artículo de Eric Bentley, «The Poet in Dublin», en* In Search of Theatre, *New York: Alfred A. Knopf, 1953, 215-232, para ver sus ideas sobre la casa y ventanas en la obra.*

es tan completa como el poder de Bernarda lo permite. En el primer acto, después del funeral, la viuda invita a las vecinas a entrar en su casa pero manda que los hombres se queden afuera. La actitud opuesta la expresa María Josefa, la madre octogenaria de Bernarda, quien quiere escaparse de la esclavitud de la casa de Bernarda (donde vive como prisionera) para casarse con una varón a las orillas del mar. Es afuera donde hay escándalo: el descubrimiento del muerto hijo ilegítimo de la hija de la Librada; el episodio en que un grupo de hombres lleva a Paca la Roseta a lo alto del olivar para pasar la noche con ella, los hombres son de muy lejos, ya que los de este pueblo «huyen de las mujeres» (1470); la historia de Adelaida cuya familia vive en la desgracia.

Es afuera donde reina la libertad se ve claramente la diferencia entre la vida de dentro y la vida de fuera cuando pasan los segadores. Su canción es una expresión de libertad y contiene una referencia sexual metafórica:

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo,
el segador pide rosas
para adornar su sombrero. (1487)

Sí, abrir puertas y ventanas. Con nostalgia y pasión respectivamente, Martirio y Adela hacen eco de sus palabras. Es fuera de la casa donde Adela tiene sus encuentros ilícitos con Pepe. Bernarda espera contener el resultado trágico de su hija menor dentro de las paredes de su casa, pero el suicidio de Adela por amor de Pepe y por la frustración sexual va a romper el silencio protegido por los muros, que metafóricamente van a destruirse. Naturalmente, cuando las hijas oyen su canción, corren a las ventanas a verles (lo mismo que hacen cuando pasa Pepe el Romano): son las ventanas que dan a las hijas un poco de «aire fresco», es decir, de donde pueden ver el mundo.

Lorca subtituló *Yerma* «poema trágico»: por su división en cuadros y actos es drama; por su mezcla de ambientes, yo lo designo como obra realista-mítica. La sociedad que Lorca crea en *Yerma* es en parte realista (en los dos primeros actos) y en parte mítica (en el último acto). El dramaturgo no dice al levantarse el telón dónde se encuentra la acción. El diálogo es mínimo; el impacto mayor. Es un mundo de fecundidad en que una mujer infecunda se siente fuera de su sociedad. Su preocupación, y después, obsesión por tener un hijo es cada vez más intensa.

. Aún en los dos actos en que, por lo menos el diálogo es realista, las acotaciones no lo son. La primera muestra a un Pastor andando de puntillas y llevando a un Niño vestido de blanco. Es un sueño doble: el deseo que llena su vida de día y sus sueños de noche. Ella habla al niño suyo, que todavía no existe. La Vieja que Yerma encuentra en el campo es posiblemente una forma madura (y humana) de la Curiana Nigromántica de *Maleficio.* Las comentadoras —la voz de la sociedad— esta vez son las Lavanderas. Mientras lavan la ropa en el torrente, comentan la vida, la situación de Yerma, la maldición de la mujer infértil:

¡Ay de la casada seca!
¡Ay de la que tiene los pechos de arena! (1307)

Ambas, *Yerma* y *Maleficio*, giran en torno a un axis de milagros. Curianito el Nene buscaba la perfección del amor, el ideal de la poesía. El los persigue en la Mariposa. Yerma entiende que la concepción es un milagro; cuando no ocurre por el proceso natural, requiere métodos drásticos. Pensando en ese fin, va a la casa de Dolores, la conjuradora, esperando encontrar el secreto que la haga madre. La danza del Macho con la Hembra eleva la acción

a un nivel arquetípico-mítico. La aceptación final de su destino yermo hace de la protagonista una heroína trágica [9].

De varias maneras, *Yerma* sirve de transición desde un mundo más bien real al mundo que se pinta en los dramas que quedan por comentar. El último acto tiene elementos en común con *Bodas de sangre* y que sirva para preparar al lector para el mundo surrealista que va a encontrar en *Así que pasen cinco años* y el *Teatro brevey* a las obras que tienen un solo pie en la realidad, *El público* y *Comedia sin título.*

Uno puede argüir que en términos de personaje y ambiente *El público* y *Comedia sin título* son dos partes de una sola obra; posiblemente *Comedia sin título* no es más que un cuadro de *El público.* De todos modos, en las dos obras la escena es en un teatro: en *Público* uno de los personajes es el Director; en *Comedia* hay actores, espectadores y el Autor. Las dos son obras de tesis. Tienen un pie en el realismo —el teatro— y otro en el surrealismo (caballos que hablan, tocan trompetas y sugieren actos sexuales con Julieta). Las acotaciones son las más complicadas de todas las obras largas. Véase, por ejemplo, la descripción con que comienza el Cuadro Tercero de *Público:* «Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada» (75) [10]. Lorca estableció un ambiente en que pudiera presentar temas y materia avanzados para su época: bestialidad y homosexualidad, sadismo y masoquismo. Además, el Desnudo es una representación de Jesús. El vestuario, también, es de un concepto fuera de lo real. Hay, en un cuadro, personajes vestidos de Arlequín y de Bailarina; en otro, vestidos de Pámpanos y de Cascabeles. Hay juegos de identidad y símbolos y acción circular. La Bailarina es el Director y Arlequín es Enrique. El gran ojo que domina la escena en el Sexto Cuadro puede representar el ojo de la sociedad que lo mira todo. El drama termina donde empezó: el Director pide que pase el público. Así parece que no ha terminado ningún tiempo —o, por lo menos, ningún tiempo real— durante el drama.

Los temas son muchos. Además del gran ojo que espía lo que pasa en la vida de todos, hay los temas de la libertad sexual y el del teatro, que debe ser un sitio de libre experimentación a que asiste el público para apreciar sin criticar. Los dos temas del teatro de libre expresión y el de la libertad de examinar la sexualidad desde todos puntos de vista se juntan en un discurso del Estudiante 2.º: «En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?» (131). Al Juez, le gustó la producción, pero sabe que debe matar a los actores que tomaron parte en el espectáculo: la hipocresía de la sociedad. Ultimamente el Director declara que «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!» (155).

Como tantas obras lorquianas, la *Comedia sin título* comienza con un prólogo hablado por el Autor en que dice que va a enseñar «un pequeño rincón de realidad» (319). Pero, ¿qué es la realidad? En esta obra son «ángeles, sombras, voces y sueños». Es decir, que la realidad del teatro no es necesariamente la realidad de la vida. Como *El público,* uno de los temas es el del teatro a que la gente viene de manera que «sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado;» (321) —que empujara al espectador de su complacencia y que le hiciera verse tal como es—. La revolución a que se refiere en *El público* llega al teatro en *Comedia.* ¿Cuál es el significado de esta revolución? Quizás es guerra contra realidad y en favor de la fantasía tan necesaria en la vida.

[9] *Véase el artículo de Calvin Cannon,* «Yerma *As Tragedy*», Symposium *16, ii (1962), 85-93.*

[10] *Federico García Lorca,* El público *y* Comedia sin título, *ed. Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona: Seix Barral, 1978. Todas las citas vienen de esta edición; las páginas aparecen en el texto del estudio.*

A diferencia de los dramas en que la acción es limitada a una casa *(Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera,* por ejemplo) o a un solo pueblo *(Yerma), Bodas de sangre* abarca toda una región —el Novio y su Madre viven a cierta distancia de la Novia y su Padre. Además, no se especifica exactamente dónde tiene lugar la escena de la Mendiga y la Luna. Pero, sin duda, Lorca ha creado una sociedad única, a la vez realista y surrealista, de gente que se proocupa por los elementos más básicos de la vida —casarse, tener hijos, morirse—.

Cada uño de los siete cuadros de los tres actos tiene lugar en un escenario diferente: son una habitación pintada de amarillo en la casa del Novio, una de rosa en la casa de Leonardo, la cueva de la Novia, un zaguán en la casa de la Novia, el exterior de su cueva con panorama del paisaje, un bosque y una habitación blanca en la casa de la Madre; ésta tiene muros gruesos y el aspecto de una iglesia.

Los personajes que habitan esta sociedad rural son bien conocidos en el teatro de Lorca. La Madre ha aparecido por toda su producción. Es en parte Doña Curita que quiere que se case su hijo Curianito el Nene, y Marcolfa que se procupa por don Perlimplín; en otra parte es María Josefa de *Bernarda lba*. Ambas, Madre y María Josefa, tienen ilusión por ver nacen a una nueva generación —Madre, a sus nietos, y María Josefa, a hijos de sus nietas todavía solteras—. Ella tiene características de una heroína, trágica (Lorca ha denominado la obra «tragedia») que sufre por la muerte de todos los hombres de su familia y pasa el tiempo que le queda en la vida viviendo con la Novia, un recuerdo constante de su hijo recién matado por un maldito cuchillo. También hay la Novia, una mujer de espíritu tan libre y tan sensual como el de Adela y que se atreve a pisar la decencia de su sociedad por el hombre que desea. La Mujer de Leonardo sufre callada, como Martirio. La Criada parece pariente tanto del Ama de *Doña Rosita la soltera* como de La Poncia en *Bernarda Alba.* Estas tres ven bajo la superficie de las situaciones, tienen sentido común y filosofías mundanales.

Los hombres, también los hemos visto antes. El Novio es débil; su Madre no quiere que salga de casa y espera que fuera hija. La imagen del Novio tiene eco en las palabras que pronuncia la Novia en el último cuadro: «Yo era un mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud...» (1629). En el mismo parlamento, le contrasta con Leonardo el macho, otro tipo de Pepe el Romano: «... pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes». El efecto de Leonardo en la Novia es igual al de Víctor en *Yerma:* la hace temblar.

Además de los personajes realistas, hay los surrealistas. El primer cuadro del último acto tiene lugar de noche en un bosque con grandes troncos húmedos y el son de violines. Aparecen tres Leñadores buscando a Novia y Leonardo, que se han huido juntos después del matrimonio de ella con el Novio; la Luna, símbolo de la muerte en la poética lorquiana; y la Muerte personificada como Mendiga. Estas figuras sirven de transición de los dramas, por lo menos en parte realistas, a los puramente surrealistas, el último grupo de este estudio.

Entre las obras surrealistas figuran tres dramas cortos publicados bajo el título colectivo de *Teatro breve.* Especialmente en *El paseo de Buster Keaton,* inspirado por películas norteamericanas de los años 1930, Lorca crea una sociedad cuya «lógica» es fuera de este mundo. Los pesonajes son el actor del título y tres tipos: un Negro, una Americana y una Joven. Los demás son animales: un gallo y un búho. El manuscrito es más propiamente de una película que de una obra de teatro.

El segundo, *La doncella, el marinero y el estudiante* tiene más que ver con un mundo reconocible que el primero. Los personajes son tipos. La Doncella borda, como tantos otros

personajes femeninos de Lorca. Y siendo descendiente de la Rosita de *Retablillo,* pone todas las letras del alfabeto porque no sabe cuál será su novio. Hay un extraño Estudiante que huye del tiempo (en anticipación de *Así que pasen cinco años).* Doncella no acepta sus proposiciones porque él es pálido y ella lo teme débil, también. El Marinero habla de la belleza de su cuerpo cuando está desnudo, pero lo único que sabe hacer es remar. Las acotaciones muestran cosas como una rueda de bergantines girando alrededor de la luna.

Finalmente, hay *Quimera,* con cuatro personajes además de las voces de los hijos. Enrique deja a su Mujer e hijos —quizás huye de sus responsabilidades—. La Mujer teme estar sola en la cama; quiere que Enrique esté con ella y que la queme. Se presenta en estas páginas un Viejo, que tiene miedo de los caballos y se maravilla de que Enrique y su Mujer tengan seis hijos. El nos prepara para el Viejo que encontramos en la próxima y última obra de esta investigación.

Así que pasen cinco años es, seguramente, el drama más ambicioso de Lorca, el más personal [11]. De cierto modo, es una fantasía/recuerdo/pesadilla homosexual, situada en tal tipo de ambiente. Pocas palabras establecen el escenario de la acción. El primer acto tiene lugar en una «biblioteca». ¿Dónde? Se ve pronto que estará en la casa del Joven, el protagonista y quizás el único verdadero personaje de la obra, los otros siendo seres de su imaginación, proyecciones de sí mismo en varios períodos de su vida y aspectos de su personalidad que teme o que no ha podido realizar [12].

En esta «leyenda del tiempo» —su subtítulo— el tiempo es un elemento importante para establecer el ambiente. Sólo se sabe por concreto que al principio del primer acto son las seis, probablemente de la tarde porque el Viejo habla del calor; y que al final del último acto son las doces, probablemente la medianoche —hora de la muerte—. En el curso de los tres actos, Lorca juega con el tiempo de varias maneras: las formas de los verbos, la palabra *recordar* y la edad de los personajes. El Viejo comenta que «hay que recordar hacia mañana» (1407). Como comenté en un estudio anterior el Viejo y el Niño pueden ser imágenes mentales del Joven, sus recuerdos del pasado y su proyección hacia el futuro [13].

Los miembros de esta sociedad no caben siempre dentro de categorías convenientes, como es el caso en otras obras. Esto es especialmente verdadero en cuanto a los dos Amigos del Joven, uno que hace todo lo posible para parecer macho, y el otro que teme crecer, ser adulto, confrontar el futuro. Las últimas palabras del primer acto son del Amigo, que dice entre sueños:

> Yo vuelvo por mis alas,
> dejadmer tornar.
> Quiero morirme siendo manantial.
> Quiero morirme fuera
> de la mar. (1078)

Ya que en la simbología lorquiana el mar es un símbolo sexual, masculino, las palabras

[11] *Marcelle Auclair, en* Enfances et mort de García Lorca *(París: Seuil, 1968), escribe que Isabel García Lorca, hermana del poeta ha declarado que «Elle (la obra) est entièrement faite des souvenirs d'enfance de mon frère, à peine transposès» (236).*

[12] *Véase Ofelia Kovacci y Nélida Salvador, «García Lorca y su leyenda del tiempo»,* Filología *año 7 (1961), 77 105.*

[13] *Ya he explorado este tema en* «Así que pasen cinco años: *A Search for Sexual Identity»,* Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, *3, ii (1975), 115-123. También lo ha hecho Margot Arce, «Palabras de introducción»,* La Torre *3, ix (1955), 175-178; y R.G. Knight, «Federico García Lorca's* Así que pasen cinco años», Bulletin of Hispanic Studies *43 (1966), 32-46.*

del Amigo parecen indicar que él prefiere morir sin tener que entrar en una vida sexual [14].

En el segundo acto, la escena es la alcoba de la Novia. La escena entre ella y su Criada recuerda una semejante en *Bodas de sangre*. Las criadas lorquianas, siempre listas, saben por medio de la intuición cuándo algo no va bien para su ama. Sabemos de la Novia que ella no baila con nadie, que no quiere casarse con su novio, el Joven, y que quiere ponerse «más negra que un muchacho» (1087). En este acto, aparece el Maniquí vestido de novia, y la escena entre Maniquí y Joven está escrita en verso. A diferencia del Amigo en el primer acto, Maniquí quiere casarse con el mar, donde se pierde su cola. Maniquí (¿él? ¿ella?) se queja al Joven:

Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa. (1101)

El tercer acto está dividido en dos cuadros el primero tiene lugar en un bosque con grandes troncos (como en *Bodas de sangre)* y el segundo de biblioteca donde comenzó la obra. El primer cuadro es una situación de teatro dentro del teatro, escena dentro de la escena. Pasan por la escena dos figuras vestidas de negro (símbolos de la muerte con que va a terminar el drama), antes de que salga Arlequín, vestido de verde y negro y llevando dos caretas. Sus acciones son estilizadas, como las de un bailarín. Su canto es sobre el tiempo y los sueños y con toques sexuales:

El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño. (1108)

Otro pesonaje de la Comedia dell'arte sale en la escena; es Payaso, quien tiene la cabeza empolvada y que da una sensación de calavera. Es otra anticipación de la muerte. La última en aparecer es la Mecanógrafa que dice al Joven que «sabía que tú no me querrías nunca», aunque ella le ama y necesita «contemplar el mar para poder evocar el temblor de tu boca» (1126). Lo que quiere la Mecanógrafa es vivir con «la sombra del río», y esto describe al Joven.

He propuesto que esta obra es una fantasía/recuerdo/pesadilla. El elemento de fantasía se ve en las escenas de personajes como Maniquí, Arlequín y Payaso; el recuerdo en la escena con sus Amigos; la pesadilla ocurre en el último cuadro, en que el Joven muere, jugando a los naipes, cuando un Jugador saca una pistola y le mata. Muere a las doce en punto.

En este bosquejo he tratado de presentar de manera sugestiva los muchos mundos teatrales de Federico García Lorca. Quizás existan otros en obras todavía desconocidas, no publicadas. Todo lorquista las espera.

Dennis A. Klein

[14] *Ian Gibson expresa una idea semejante a la mía en su artículo «Lorca's* Balada triste: *Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in* Libro de poemas», Bulletin of Hispanic Studies *46 (1969), 21-38.*

Realidad y misterio

(Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba)*

Partimos en estas notas de algunos supuestos —comprobaciones y resultantes de anteriores trabajos sobre el teatro de García Lorca, tanto propios como ajenos [1]— que, en síntesis, podemos resumir en estos tres puntos:

1.º) Al margen de que el estricto uso de la palabra *trilogía* sea discutible, una poderosa unidad —en la forma y en el contenido— enlaza *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba.*

2.º) Dichas obras responden a una búsqueda —y son un gran hallazgo— de la moderna tragedia española.

3.º) Esa búsqueda se lleva a cabo desde una estética neosimbolista, lo que comporta: a) la recreación y actualización de determinados mitos; b) la identificación de la representación teatral con un ritmo mágico [2].

Otros rasgos cabe deducir, inmediata y espontáneamente, de cuanto precede. Así, la profunda diferencia entre las citadas tragedias lorquianas y ese *teatro rural* que tiene sus orígenes en el realismo del siglo XIX y llega hasta López Pinillos, Benavente, etc. O bien, la semejanza —no menos profunda— con el teatro mítico y galaico de Valle-Inclán: del diálogo, o mejor, de la íntima discusión de García Lorca con el teatro valleinclaniano nacen estas tres obras, con las que, finalmente, conseguirá ir bastante más lejos que su maestro en lo que al renacer de la tragedia española se refiere [3].

La interpretación crítica que aquí proponemos del espacio escénico en *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* se inserta en estas coordenadas generales.

[1] *Entre los ajenos, debo recordar: Gustavo Correa,* La poesía mítica de Federico García Lorca, *Madrid, Gredos, 1970 (la primera ed., en University Oregon Press, es de 1957). Francis Fergusson: «Don Perlimplín: el teatro-poesía de Lorca», en: Ildefonso M. Gil (ed.),* Federico García Lorca, *Madrid, Taurus, 1973, pp. 175-185. Angel Alvarez de Miranda,* La metáfora y el mito, *Madrid, Taurus, 1963. Entre los propios: «Federico García Lorca:* La casa de Bernarda Alba» *(Acto III, escenas 7.ª y 8.ª)»,* II Simposio de Lengua y Literatura, *Valencia, 1982, pp. 103-121. «Símbolo, mito y rito en* La casa de Bernarda Alba» *en la obra colectiva:* «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca, *Madrid, Cátedra, 1985, pp. 187-209. En dicha obra colectiva, y sobre la mencionada tragedia, véase asimismo: Francisco Ynduráin,* «La casa de Bernarda Alba»*: ensayo de interpretación»; Miguel García Posada, «Realidad y transfiguración artística en* La casa de Bernarda Alba»; *y John Crispin,* «La casa de Bernarda Alba *dentro de la visión mítica lorquiana».*

[2] *Si no extiendo tal valoración a otras obras, es porque el hacerlo nos apartaría del tema aquí elegido. Pero los componentes mágicos señalados pueden reconocerse en* Amor de Don Perlimplín, *como F. Fergusson ha puesto de relieve (cf. art. cit.) y en* Así que pasen cinco años *y* Doña Rosita la soltera, *como creo haber mostrado a mi vez (cf. «Aproximación a* Así que pasen cinco años», Estudios en honor a Ricardo Gullón, *Society of Spanish and Spanish-American Studies, The University of Nebraska-Lincoln, 1984, pp. 101-114. «Nueva indagación en* Doña Rosita la soltera», Anales de Literatura Española Contemporánea, *núm. homenaje a Federico García Lorca, en prensa).*

[3] *Para comprender en profundidad la relación de García Lorca con el teatro de Valle-Inclán, es obligado punto de partida: Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento», en :* Tres maestros ante el público, *Madrid, Alianza Editorial, 1973.*

I. Sentimiento mágico del espacio

Siendo García Lorca un autor tan ampliamente estudiado, sorprende la escasa curiosidad que el espacio escénico de su teatro ha despertado en los críticos. Tal vez se debe —cuando menos, en parte— a que Lorca rehúye en las acotaciones cualquier exceso descriptivo. Las suyas son acotaciones rápidas, nerviosas. Ahora bien, nos equivocaríamos si no advirtiéramos en ellas —a la par que en los diálogos y en las acciones— una concepción muy rigurosa del ámbito, el color, la línea, en que los textos dramáticos deben plasmarse. Diré más aún: el modo lorquiano de entender la plástica y el espacio escénicos es, en verdad, original y profundo, y resulta sobremanera revelador de la totalidad de su arte dramático.

Como excepción de ese desinterés, merecen recordarse las páginas que a ello dedica su hermano en *Federico y su mundo*[4], ocupándose allí del espacio, primero, en un sentido general, y después, con particular referencia a *La casa de Bernarda Alba*. Francisco García Lorca utiliza la expresión antinómica «dentro-fuera», y dado que aquí nosotros la vamos a usar también, aunque con un significdo diferente, resulta necesario —por partida doble— que empecemos resumiendo sus observaciones.

Para Francisco García Lorca, ese juego antinómico dentro/fuera se basa en esto: «La importancia de la relación que se establece entre lo que sucede fuera del ámbito visible de la escena y lo que está sucediendo ante los ojos del espectador»[5]. Y seguidamente nos ofrece las comprobaciones que, numeradas ahora por nuestra cuenta, dicen así:

1.º) «El escenario queda como abierto, no sólo hacia el espectador, sino hacia el trasmundo que rodea la escena».

2.º) «Muchas veces el espacio escénico creado por Federico es un lugar de tránsito: el personaje viene de un sitio, que está vivo dramáticamente, para ir a otro lugar no visible, también dramatizado por la acción».

3.º) «La escena *no recibe* pasivamente la acción, sino que es como un foco espacial irradiante».

4.º) «Se diría, a veces, que la escena en García Lorca es el ámbito intermedio entre el espacio ocupado por el público y los trasfondos»[6].

Para terminar, destaquemos asimismo: «La puerta es, evidentemente, el límite que separa o, mejor, une los dos espacios dramáticos a que me vengo refiriendo, y es natural que asuma una importancia desusada en el teatro de García Lorca»[7].

No cabe duda que estas finas apreciaciones han de ayudar a un mejor entendimiento de los textos. Y si, a renglón seguido, proponemos nosotros una noción distinta de la antinomia dentro/fuera, no es para enfrentarla a aquélla: una y otra pueden complementarse.

Con las palabras dentro/fuera nos referimos en lo sucesivo a una oposición espacial, de origen folklórico, mítico, que se expresa así en el teatro de Lorca: 1.º) el *dentro* es, habitualmente, la casa; la casa sentida como cárcel o como fortaleza (según los personajes, las situaciones, etc.), frente a un enemigo exterior o frente a un estímulo exterior positivo (también aquí: según personajes, situaciones, etc.) pero siempre como *espacio cerrado;* 2.º) el *fuera*, trátese de las calles, del campo, del río o de la orilla del mar, es el espacio *abierto:* en él

[4] *Francisco García Lorca*, Federico y su mundo, *ed. y pról. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pp. 378 y ss.*

[5] Op. cit., *p. 378.*

[6] Ibid., *pp. 379-381.*

[7] Ibid., *p. 380.*

presienten los personajes que se encuentran el amor y la libertad, o bien las fuerzas oscuras, el peligro, la muerte [8]. De muy diversas maneras, los diálogos traslucen esta reiterada dicotomía; en algunos casos, ese *dentro* coincide con el escenario, pero no siempre, porque se trata de conceptos distintos.

Repito: la antinomia dentro/fuera, así entendida, tiene su origen en el pensamiento mágico: nos remite a la idea de *espacio sagrado*. Cuando se refiere a éste, Mircea Eliade nos advierte que «los santuarios no son los únicos que exigen la consagración de un espacio. La construcción de una casa implica también una transfiguración análoga del espacio profano» [9]. Eliade pone otro ejemplo: «Lo mismo sucede con las murallas de la ciudad: antes de ser obras militares, son una defensa mágica, puesto que reservan, en medio de un espacio *caótico* poblado de demonios (...), un enclave, un espacio organizado, *cosmizado*, es decir, provisto de un *centro»* [10]. Esta limitación de dos espacios —sagrado y profano— explica «la importancia ritual del umbral del templo y de la casa» [11]. Numerosas huellas de esta concepción mágica se pueden encontrar en la España tradicional, sea en costumbres relacionadas con las prácticas piadosas —por ejemplo, la imagen del Corazón de Jesús en las puertas de muchas casas—, sea en ciertas supersticiones populares (por ejemplo, la de rociar con sal algunos rincones de la vivienda recién estrenada; la de tapiar la puerta por la que ha salido de una casa el cuerpo de un muerto, etc.).

Observemos en seguida la gran intuición con que Lorca ve esa delimitación del espacio. En su conferencia sobre «Las nanas infantiles» [12], cita una nana de la región de Guadix (nana que recoge también en la primera escena de *Yerma):*

A la nana, niño mío,
a la nanita y haremos
en el campo una chocita
y en ella nos meteremos.

La contraposición de esos dos espacios suscita este comentario de García Lorca: «El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen en la carne. Fuera nos acechan. hay que vivir en un sitio muy pequeño...» [13]. Qué magnífica glosa de un diminutivo. Pero lo que pretendemos subrayar es la sensibilidad con que Lorca capta estos dos espacios antagónicos: el *dentro* de la chocita y el *fuera* de ese campo desde el cual «nos acechan», donde está «el peligro». Esta sensibilidad de Lorca es enteramente mágica: la contraposición de ese *dentro* y ese *fuera* lorquianos, en su raíz, no es otra que la contraposición espacio sagrado/espacio profano, hallada de modo intuitivo. Ahora bien, no se crea que en el teatro de García Lorca se reproduce mecánicamente, sin más, dicho esquema; al contrario, es un sentimiento del espacio que resulta perceptible de varias formas y con ulteriores elaboraciones muy peculiares: por ejemplo, la configuración de un *dentro* asfixiante y la de un *fuera* liberador, etc. Pero el sustrato último. más profundo, es el que hemos visto. En lo que concierne a las puertas, y como se detallará luego, su uso simbólico en los textos dramáticos evoca algunas veces los ritos de umbral. Insisto: como último sustrato, como raíz muy profunda.

[8] *Hemos adelantado esta idea, que ahora desglosamos y desarrollamos, en «Aproximación a* Así que pasen cinco años», *cit., pp. 102-103.*

[9] *Mircea Eliade,* Tratado de historia de las religiones, *trad. Tomás Segovia, México, Ediciones Era, 2.ª ed., 1975, p. 330.*

[10] Ibid., *p. 332.*

[11] Ibid., ibid.

[12] *Con este título en O.C. Christopher Maurer recupera el que tuvo en realidad: «Añada, arrolo, nana, vou veri vou (canciones de cuna españolas)» Cf. Federico García Lorca,* Conferencias, *vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1984.*

[13] O. C., *15.ª ed., 1969, p. 101.*

Se deduce de lo anterior un rasgo de gran interés. La antinomia dentro/fuera, visible en cómo actúan los personajes y en cómo *sienten* su propio ámbito vital, nos permite entender mejor el significado de los diferentes escenarios de *Bodas de sangre* y *Yerma.* Pero no se trata tanto de que en estas obras encontremos espacios cerrados —por lo general, la casa— y espacios abiertos —río, bosque, montaña, etc.—, como sí de que su presencia obedece a un contraste sistemático; contraste que podemos descubrir también en *La casa de Bernarda Alba*, donde los diversos escenarios lo son sólo del interior de la casa, pero de tal suerte que esos interiores corresponde a un único *dentro* que se define justamente por su oposición a un *fuera* cargado de significaciones múltiples y ambivalentes.

II. El espacio en *Bodas de Sangre*

De los siete escenarios de *Bodas de sangre,* seis pueden verse como interiores, y sólo uno —el bosque, en III, 1.º— como verdadero exterior o *fuera* respecto a los otros. Pero este único exterior es de la mayor importancia por la índole de la acción: verdadero *clímax* en su última escena, gran despliegue de símbolos, personajes alegóricos, etc.

Aclaremos en seguida por qué consideramos un interior el escenario del cuadro 2.º, acto II, que precisamente el autor nombra como exterior: «Exterior de la cueva de la Novia», lugar desde el cual se divisa un amplio paisaje. La razón es simple: ese espacio está dominado por la vivienda de la Novia, es una mera prolongación de esa vivienda, y hasta cabe suponer que su elección obedece a la dificultad de encapsular la acción dramática de este cuadro —fiesta y cantos epitalámicos— en un sitio tan reducido como el interior de la cueva. Incluso este paisaje inmediato, como luego se advertirá, guarda una estrecha relación —más: una identificación— con la Novia.

El contraste dentro/fuera se nos muestra de varias formas. En el nivel más simple, el *dentro* expresa el encierro de la mujer en la vida matrimonial, según esta definición que da la madre: «Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de alto para todo lo demás» (act. I). Por otra parte, el desenlace desdichado moverá a las mujeres a recluirse en sus casas. Dice la Suegra a la Mujer: «Tú, a tu casa./ Valiente y sola en tu casa./ A envejecer y a llorar./ Pero la puerta cerrada./ Nunca. Ni muerto ni vivo./ Clavaremos las ventanas./ Y vengan lluvias y soles/ sobre las hierbas amargas» (act. III, 2.º). En el mismo sentido se manifestará la madre: «No quiero ver a nadie (...) Mi llanto y yo. Y estas cuatro paredes» (*Ibid.).*

En el nivel más complejo, la antinomia dentro/fuera nos remite al fascinante simbolismo de las puertas; y precisamente nos sirve de hilo conductor esa *puerta cerrada,* de que acaba de hablarnos la Suegra. Como recuerda Cirlot [14], la puerta es, psicoanalíticamente, símbolo femenino. La casta viudedad que se le exige a la Mujer no podía manifestarse de manera más intensa que con la imagen de una puerta cerrada. El mismo valor simbólico advertimos en otra puerta en *Bodas de sangre.* Leonardo quiere expresar la atracción profunda que, años atrás, continuó sintiendo por la Novia después —y a pesar— de que rompieran su noviazgo; lo hace diciendo: «Pero montaba a caballo/ y el caballo iba a tu puerta» (III, 1.º). El caballo —mundo instintivo— y la puerta nos dan en esta aposición un imagen que no puede ser más sugerente.

Pero además de este simbolismo sexual, la puerta alcanza otros significados, como oportunamente recuerda Cirlot. Así, por ejemplo, está en relación con todos los ritos de umbral, ritos iniciáticos, en los que el paso de un espacio a otro simboliza la transición de un mundo

[14] *Juan Eduardo Cirlot,* Diccionario de símbolos. *Barcelona, Labor, 3.ª ed., 1979.*

a otro, de lo profano a lo sagrado, etc. En *Bodas de sangre* podemos ver un juego escénico que se basa en este simbolismo: en el acto III, cuadro 2.º, entre la Madre y la Novia.

> NOVIA; Déjame llorar contigo.
> MADRE: Llora. Pero en la puerta.

La acotación insiste en que, en efecto, «la Novia queda en la puerta». Después de la huída-rapto (y de cuanto tal cosa supone como profanación de un orden moral y sexual establecido en esta comunidad), la Novia no puede, sin más ni más, entrar en el espacio en el que está la Madre, un espacio que previamente el autor ha definido como sagrado —aspecto éste que consideraremos más adelante—. Debe ser purificada; y es lo que ella misma pide en la anfibología de estas palabras: «enciende la lumbre, vamos a meter las manos...», etc.

Pasemos ya al examen de los escenarios de *Bodas de sangre.* Los fundamentales son: 1.º) la cueva de la Novia; 2.º) el bosque, y 3.º) la «habitación blanca» del último cuadro. Hay otros escenarios, correspondientes a la casa del Novio (I, 1.º) y de Leonardo (I, 2.º). El primero, una «habitación pintada de amarillo». El segundo, una «habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares». Rosa y amarillo son colores cálidos, lo que se ajusta al Novio y a Leonardo en la acción de ambos cuadros. Al mismo tiempo, ese amarillo resulta algo enigmático, por su ambivalencia: puede evocar el trigo, el sol y, en definitiva, el vigor y la madurez sexual del Novio, pero también la luna y la muerte; es decir, el destino aciago del personaje (recuérdese el planto final: estos «dos hombres duros» se quedan «con los labios amarillos»).

Entendemos como único escenario todos aquellos escenarios apreiales en que se nos va presentando la cueva de la Novia: *interior,* en I, 3.º; *zaguán,* en II, 1.º; *exterior,* en II, 2.º. El modelo real en que se inspiró Lorca es conocido. Rememorando el estreno de *Bodas de sangre,* Marcelle Auclair escribe: «Los decorados se inspiraban en el pueblo de Purullana, cerca de Guadix (...). Las casas estaban excavadas en la roca de las colinas que se extienden hasta perderse de vista»[15]. Muchos años después, el testimonio de Francisco García Lorca lo confirma y amplía: «Federico quedó impresionado por la rara belleza de esta acomodación de tierra y vida en un viaje que hicimos en compañía de Falla a Guadix»[16]. Ahora bien, aunque Lorca guarda siempre una gran sensibilidad para los problemas sociales, ante este espacio de la realidad que es una cueva como vivienda, opta por una recreación metafórica, mítica. Ya en *Poema del Cante Jondo* (1921), hay una brillante composición que se titula justamente así, «Cueva», y que empieza diciendo: «De la cueva salen/ largos sollozos»; y después: «El gitano evoca/ países remotos». Acerca de ella ha escrito Valente: «Tropezamos, ya de entrada, con la cueva, la caverna (Kryptos), uno de los grandes símbolos de la forma cósmica y de los ritos de iniciación. Se trata, por lo demás, de las cuevas del Sacromonte, convertidas en símbolo del centro o del initium...»[17].

En *Bodas de sangre*, no son gitanos los personajes que habitan la cueva: pero ésta es también una cueva mítica. Escribe Cirlot: «La cueva, gruta o caverna tiene un significado místico desde los primeros tiempos. Se considera como centro o se acepta la asimilación a un signifi-

[15] *Marcelle Auclair,* Vida y muerte de García Lorca, *trad. Aitana Alberti, México, Ediciones Era, 1972, p. 274. (La 1.ª ed. francesa es de 1968).*

[16] *Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *ed. cit., pp. 335-336. Para penetrar en las intenciones de Lorca, es sobremanera útil comparar la cueva de* Bodas de sangre con las cuevas que, hacia las mismas fechas, describe el antropólogo Leopoldo Torres Balbás, «La vivienda popular en España», en Folklore y costumbres en España», *vo. III, Barcelona, 1931-33.*

[17] *José Angel Valente, «Lorca y el caballero solo»,* Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 120.*

cado femenino, como lo haría el psicoanálisis de Freud, la caverna o la cueva, como abismo interior de la montaña, es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir buena acogida»[18]. Son palabras que nos prestan una ayuda muy valiosa para entender esta cueva lorquiana, como se comprobará enseguida.

Leamos con cuidado las acotaciones. Para empezar, llama la atención el símil con respecto al paisaje en torno a la cueva: «todo endurecido como paisaje de cerámica popular». Lorca está contemplando y haciéndonos contemplar su historia desde una plástica reconocidamente folklórica; pero, como es habitual en él, irá más allá, al diseñar el espacio escénico con una evidente concepción simbolista: líneas, colores, objetos... son una proyección de lo que la Novia es y significa en el esquema total de la obra. Así, y además de la forma propia de la cueva, el autor nos habla de «puertas *redondas*» y de «abanicos *redondos*». La insistencia denota que el adjetivo no es casual. La redondez de estas líneas imprimen en el boceto una feminidad que es objetivación de la Novia, como vienen a serlo asimismo los encajes, los lazos, los abanicos, los jarros y los espejos. De la mayor relevancia son también estas dos cualidades que aparecen juntas: el blancor y la dureza. Las paredes son de *material blanco y duro;* las enaguas son *blancas* y el corpiño es *blanco;* y en cuanto al exterior de la cueva, el autor nos habla de «entonación en *blancos* grises y azules fríos». Obviamente, que paredes, enaguas, corpiño, etc. sean blancos es un hecho común; pero lo significativo es que se insista en esta cualidad, contrastándola con otras (por ejemplo, el contraste blanco/negro). Con la cueva misma sucede otro tanto: las cuevas existen en ciertos lugares de Andalucía, pero es *precisamente* la Novia quien habita en una de ella, y no el Novio o Leonardo. Y son *precisamente* la redondez, el blancor, la dureza, los rasgos que se distinguen del entorno y del vestuario de la Novia. Igual podemos decir de ese paisaje desolado alrededor de la cueva: «grandes chumberas» en una tierra árida —«mesetas de color barquillo»—, etc. Cierto: eso se encuentra en la realidad, pero aquí está para otra cosa: para plasmar el mundo interior de la Novia, la cual nos confiesa que es «una muchacha metida en un desierto» (II, 1.º), y también «una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera» (III, 2.º). Más todavía. En la noche del acto II, cuadro 1.º, hace calor, un calor de bochorno:

> NOVIA: No se puede estar ahí dentro, del calor.
> CRIADA: En estas tierras no refresca ni al amanecer.
> NOVIA: Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.
> CRIADA: ¡Así era ella de alegre!

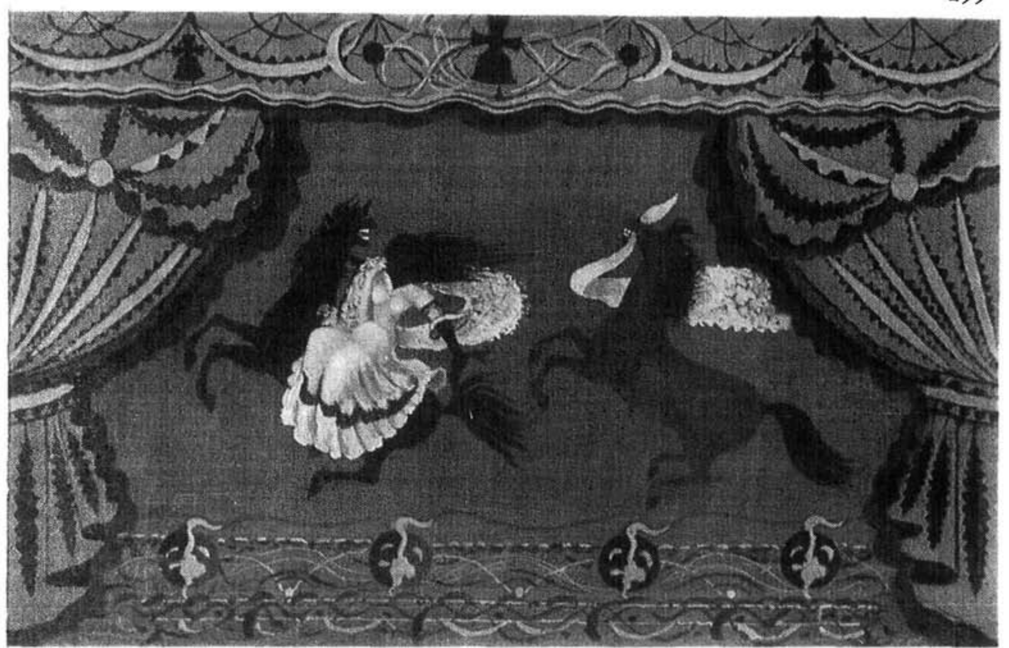
Se reitera poco después: «echan fuego las paredes». Y en otro momento de la obra, la Novia hablará de «mi casa de tierra» (III, 1.º).

Como ocurrirá en *La casa de Bernarda Alba*, el calor desempeña una función de primer orden. Aquí, íntimamente asociado a la tierra —es dentro de la cueva, de esta *casa de tierra*, donde *no se puede estar de calor*, donde *echan fuego las paredes*—, está revelando todo el desasosiego de la Novia, esta *mujer quemada*, esta mujer *llena de llagas*.

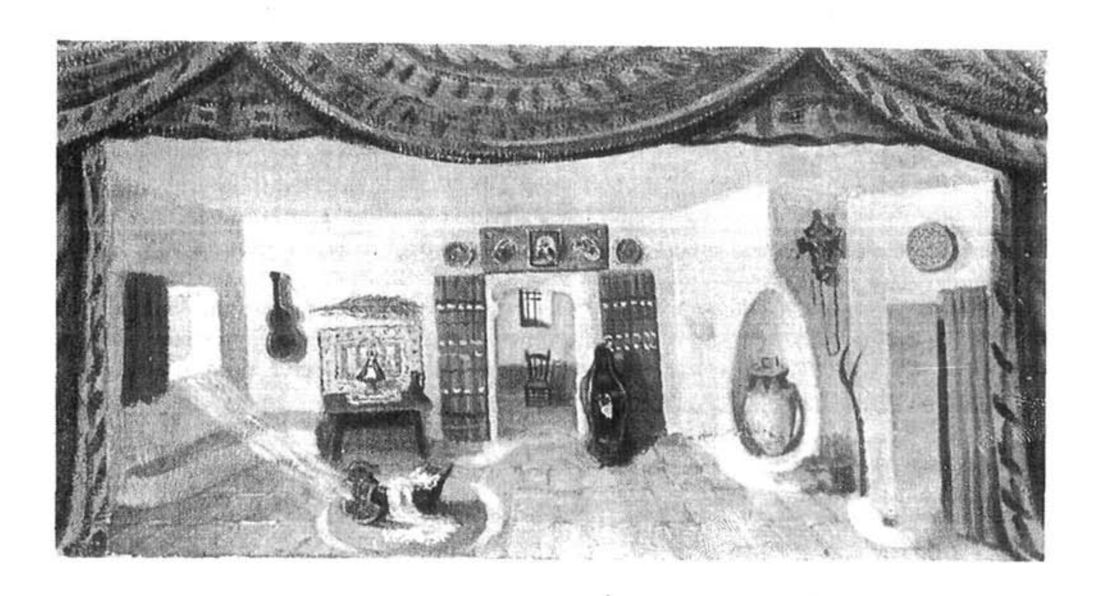
La objetivación del personaje en el espacio escénico nos permite reconocer una de esas significaciones fundamentales (identificación mujer-cueva) que nos recordaba Cirlot, y ello de una forma que engloba esta noción mágica, fundamental: Mujer-Tierra; noción que en el teatro mítico lorquiano se reafirma de muy varios modos.

Examinemos ahora el segundo de los grandes escenarios de *Bodas de sangre:* el bosque (III, 1.º). Señala el autor: «Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro». Después «se oyen dos violines». De esos violines sabremos más tarde que «expresan el

[18] Diccionario de símbolos, *ed. cit., p. 161.*



Telón de ALBERTO para *Bodas de Sangre*



Proyecto de decorado de ALBERTO para *Bodas de Sangre*

bosque». Así pues, desde la estilización de los primeros escenarios, hemos venido a un espacio misterioso, un espacio que es un *fuera*, en el sentido definido páginas atrás, y en el que combaten la vida y la muerte como en una vieja leyenda. La vida se asocia a los violines, al bosque (no debe pasar inadvertida esta vibrante animación de la realidad); la muerte, a la Mendiga, a la tala de los árboles, a la Luna —extraña deidad, ansiosa de sangre—. Al final del cuadro, la acción se resume de esta manera a la vez plástica y sonora:

> Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.

El escenario, como tal, se ha convertido en el ámbito de un rito, se ha sacralizado.

Vengamos al cuadro 2.º y último: «Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva». Sobre ese fondo veremos «dos muchachas de azul oscuro devanando una madeja roja», y posteriormente el coro mortuorio. La afirmación de que esta habitación ha de tener «un sentido monumental de iglesia» reafirma —y confirma definitivamente— los propósitos del dramaturgo: sacralización del espacio, en consonancia con la naturaleza ritual de la acción que éste ha de albergar.

En la composición plástica de las figuras, en los contrastes cromáticos, Lorca evoca una cierta imaginería popular, fuertemente ritualizada. Adviértase, por ejemplo, la descripción de los personajes en el cuadro correspondiente a la petición de mano (I, 3.º). De la Madre y del Novio nos dice: «La Madre viste de raso negro y lleva mantillas de encaje. El Novio, de pana negra con gran cadena de oro». Y mientras esperan al Padre y a la Novia, están «inmóviles como estatuas». El Padre «es anciano con el cabello blanco, reluciente. Lleva la cabeza inclinada». El saludo merece también que lo destaquemos: «se dan las manos en silencio». En fin, la posterior aparición de la Novia completa esta pintura popular: cuando entra en escena, «trae las manos caídas en actitud modesta y la cabeza baja». Espacio escénico y plástica teatral tienen el encanto, el sello inconfundible de una estampa arrancada del floklore andaluz. Pero, además de esa fascinación que el folklore de su tierra natal ejerce sobre Lorca, hay repetimos, una original reelaboración, una estilización genuinamente lorquiana [19]. Súmese a esto el dinamismo de esa plástica y ese espacio escénicos, que se transformarán, sucesivamente, de acuerdo con el desarrollo de la acción dramática.

La oposición blanco/negro exige una mirada atenta. Nos tropezamos con ella de maneras diversas. La Madre y el Novio —en I, 3.º— van los dos de negro... justamente en una estancia de paredes blancas. La Novia —en II, 1.º— aparece «con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas, y un corpiño», siendo de noche. Pero en II, 2.º, siendo de día, aparece así: «Lleva un traje negro mil novecinetos, con cadenas y larga cola rodeada de gasas plisadas y encajes duros». El traje negro de novia es una costumbre popular, rural, que está hoy totalmente extinguida y que ya estaba en vías de extinción en los años en que

[19] *Con mucha razón escribe Ramos Gil: «García Lorca hunde sus raíces en la tierra nativa, y sin ésta es incomprensible. Pero Andalucía o la España que nos transmite, con sus rostros doloridos o pintorescos, no es un mundo real* que haya de tomarse literalmente» (Carlos Ramos-Gil, Claves líricas de García Lorca, *Madrid, Aguilar, 1967, p. 26).*

[20] *A comienzos de siglo, todavía es frecuente que tanto la novia como el novio vistan de negro. (Cf. Antonio Limón Delgado,* Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte, *Sevilla, Diputación Provincial 1981, pp. 183 185.)*

Lorca escribió *Bodas de sangre* [20]; pero era una costumbre antigua, y lo antiguo, lo primario, atraen poderosamente su interés de dramaturgo neosimbolista. En fin, lo negro, precisamente por ser rechazado, tiene algo de premonición: el Novio, tras preguntarle a la Novia: «¿Por qué te has puesto esos zapatos?», responde: «Son más alegres que los negros» (II, 1.º). Y para terminar, lo blanco corresponde al carácter de oratorio que tiene el cuadro último: ese blancor contrasta con las ropas oscuras de estas mujeres solas. Lo blanco y lo negro, como *leitmotiv,* se cierra así en el ceremonial de la muerte.

III. El espacio en *Yerma*

En *Yerma,* la contraposición dentro/fuera es muy reiterativa, y expresa puntualmente los modos de ser y de vivir de los personajes. En un sentido general, la Muchedumbre 2.ª, que en el debate de la obra asume una actitud libre, de mujer emancipada, nos lo hace saber hablando con Yerma: «Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís» (I, 2.º). Pero serán Yerma y Juan, en su constante incomunicación, los que nos darán toda la perspectiva del tema. Ya en I, 1.º, esta advertencia de Juan: «Sabes que no me gusta que salgas». Yerma responde: «Nunca salgo», y Juan sentencia después: «La calle es para la gente desocupada». En el cuadro siguiente, cuya acción se desarrolla al aire libre, en el campo, Juan riñe a Yerma:

> JUAN: Debías estar en casa.
> YERMA: Me entretuve.
> JUAN: No comprendo en qué te has entretenido.
> YERMA: Oí cantar los pájaros.
> JUAN: Está bien. Así darás que hablar a las gentes.

En el acto II, cuadro 2.º, Juan repite: «No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa». En el acto III, cuadro 1.º, reitera su queja de que Yerma «sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar»; y añade más adelante: «no sé lo que busca una mujer a todas horas fuera de su tejado». Como se notará, hay una interesante gradación desde aquella frase inicial —«La calle es para gente desocupada»— y esta última: «las calles están llenas de machos». Además del miedo a los otros en el plano que pudiéramos llamar de la opinión o de la fama, que a Juan le preocupa como una verdadera obsesión, la antinomia dentro/fuera nos descubre también en el personaje un sentimiento complejo, en el que se anudan cierto miedo primitivo, instintivo al espacio exterior, y cierto miedo a que su masculinidad se viera disminuida en una posible comparación con esos machos que llenan las calles.

Simultáneamente, la antinomia dentro/fuera plasmará los sentimientos de Yerma. De ella nos dice el coro de lavanderas que «anteanoche le pasó en el tranco, a pesar del frío» y que «le cuesta trabajo estar en su casa» (II, 1.º). La propia Yerma manifestará en una ocasión cómo padece ella ese espacio cerrado, angustioso:

> JUAN: (...) Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?
> YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas. Cuando las casas no son tumbas (II, 2.º)

Este parecido del *dentro* de la casa con una tumba no es circunstancial; refuerza otras alusiones similares. De las dos hermanas de Juan, que antes cuidaban la iglesia y ahora han venido a vigilar a Yerma, nos dice el coro de lavanderas que son «como esas hojas grandes

que nacen de pronto sobre los sepulcros». También de las dos hermanas se afirma que son «metidas hacia adentro», lo que prolonga de manera interesante, en un aspecto psicológico individual, la contraposición dentro/fuera. Pero siguiendo con Yerma, retengamos aún esto: en un bello monólogo, habla Yerma de «puerta cerrada a la hermosura», de «sangre prisionera» (II, 2.º). Y en otra escena, en el mismo acto y cuadro, dice a Juan: «Yo no sé quién soy. Déjame andar y desahogarme». Andar, *salir,* es un modo de empezar a saber quién es, de empezar a ser ella misma. Por otra parte, esa noción dentro/fuera le servirá para expresar, metafóricamente, su sentir y relación con Víctor: «Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye» (II, 2.º).

Consideremos ahora los escenarios más importantes de la obra.

En la acotación para el acto I, cuadro 1.º, leemos que «al levantarse el telón está Yerma dormida con un tabanque a la altura de los pies», y que «un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma»; el pastor «lleva de la mano a un niño vestido de blanco». Esta escena puramente mímica, cuyo alcance y significado sólo entenderemos cabalmente en la escena final de la obra, nos da por el momento una valiosa pista: su espacio escénico es... el espacio de un sueño. El elemento escenográfico que, básicamente, lo expresa es la luz —«una extraña luz de sueño»—. Y el cambio vendrá dado también por la luz: «Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de mañana de primavera». Las acciones siguientes tendrán una apariencia realista, pero esa mínima acción inicial justificará, en términos de estructura dramática, las subsiguientes escenas de corte onírico o mágico.

Si la acción del cuadro 1.º se desarrolla en la casa de Yerma, la del cuadro 2.º se desarrolla en el campo, y allí vemos por primera vez juntos a Yerma y Víctor; cabe pensar en una cierta relación de éste con ese espacio abierto, con ese *fuera,* en contraposición al *dentro* de la casa familiar de Yerma. En el acto II, cuadro 1.º, aparece el coro de lavanderas, que ocupa con sus diálogos y canciones todo el cuadro, dando al escenario una dimensión eminentemente plástica y festiva. La acotación del autor sólo indica: «Torrente donde lavan las mujeres del pueblo. Las lavanderas están situadas en varios planos». Hasta cierto punto, el verdadero protagonista de este cuadro 1.º, de esta bella estampa folklórica, es el agua. Conocemos el modelo real en que se inspiró García Lorca: el pueblo de Cáñar, en la Alpujarra. Mario Hernández reproduce una carta del dramaturgo a su hermano en 1926, donde leemos: «Los tipos humanos son de una belleza impresionante. Nunca olvidaré el pueblo de Cáñar (el más alto de España), lleno de lavanderas cantando y pastores sombríos. Nada más nuevo literariamente» [20 bis].

En el cuadro 2.º, volvemos a la casa de Yerma: «Atardece. Juan está sentado, las dos cuñadas de pie». En un sostenido contrapunto, pasado del *dentro* de la casa al *fuera* del campo, y al revés, hasta llegar al acto III, cuyo cuadro 1.º transcurre en la casa de Dolores la Conjuradora, y cuyo cuadro 2.º, verdadera apoteosis de la acción dramática, sucede en los «alrededores de una ermita, en plena montaña»; vemos allí «unas ruedas de carro y unas mantas formando una tienda rústica donde está Yerma». Corresponde este escenario a la «romería del santo», romería que se inspira en la del Cristo del Paño, de Moclín (provincia de Granada). Rivas Cherif, Claude Couffon, Marcelle Auclair, Marie Lafranque y otros se han referido a esta cuestión. Hoy contamos con el testimonio de Francisco García Lorca, al que de nuevo acudiremos para fijar el punto de partida del dramaturgo. Antes, sin embargo, conviene recordar que todavía en la actualidad existe la romería de Moclín. En una guía de fiestas andaluzas podemos leer:

[20 bis] *Es su ed. de Francisco García Lorca.* Federico y su mundo, *ed. cit., p.* XXII.

Es una procesión de tipo penitencial, con abundancia de gente mayor, en la que se porta un cuadro de Cristo con la cruz a cuestas, donado a la villa por los Reyes Católicos tras su conquista, lienzo que va montado sobre un paso adornado con flores y que recorre casi todas las calles del pueblo. Sobre este Cristo y esta romería se han tejido infinidad de leyendas, algunas de las cuales los ligan con determinadas virtudes curativas en casos de esterilidad femenina. Nota curiosa es que en otro tiempo el cuadro era portado por personas amortajadas. La altitud de la iglesia, construida dentro de la antigua alcazaba, confiere un elemento de gran esfuerzo físico tanto a los costaleros como a los penitentes descalzos.

Leemos también que «al término de la procesión se come en un olivar de las afueras». La romería se celebra el 5 de octubre [21].

Francisco García Lorca, a propósito de esa fecundidad que concede la famosa imagen, escribe:

Pero este lado religioso de la ceremonia, orientado hacia la gracia milagrera, tiene su contrapartida en la fama maliciosa de que las mujeres son fecundadas en virtud de razones mucho más naturales, hechas realidad al socaire de las fiestas y acampamientos al aire libre. De tal modo es así, que el día de la novena de los romeros, a caballo o en carros, son recibidos por mozalbetes o chiquillos, a su paso por pueblo y caminos, al grito de «¡Cabrones!, ¡Cabrones!», mientras suenan ristras de cuernos de cabras y borregos.

Ahora bien, esa «fama maliciosa» le parece infundada, aunque pueda haber habido algún caso excepcional, «dada la moralidad conyugal prevaleciente en la región y la actitud del granadino medio frente al adulterio». Por lo tanto, la explicación plausible sería esta: «Es bien sabido que la Iglesia, desde sus primeros tiempos, superpuso celebraciones y efemérides religiosas sobre las antiguas costumbres paganas que se intentaba desterrar. Y es notorio que en las regiones con un arrastre arcaico las antiguas supervivencias paganas se filtran de algún modo». Finalmente, y dejando discurrir el tema hacia el recuerdo familiar, escribe que es un cuadro «groseramente pintado, a juzgar por la reproducción litográfica que no faltaba en ninguna casa de la Vega. Nuestro dormitorio en el campo estaba presidido también por la *Imagen verdadera del Santísimo Cristo del Paño*, según rezaba al pie. Muchas veces, contemplando la tosca reproducción litográfica, Federico discurría sobre los caracteres paganos de la imagen» [22].

Pido perdón por tan extensas citas, pero eran absolutamente necesarias. Todo lo referente a los modelos de la realidad en que se inspiró Lorca se ha manipulado hasta extremos increíbles, y por eso, con frecuencia, hay que poner las cosas en su sitio. Esto es lo que, a propósito de la romería de Moclín, se hace en los textos citados, y con ello se nos ayuda a comprender mejor las diferencias entre la realidad inspiradora y la invención lorquiana. Como en otras ocasiones, Lorca, partiendo de un entorno folklórico, inmediato, elabora libre e imaginativamente sus figuraciones dramáticas. Sobre esta base relativa a la romería de Moclín, e introduciendo una danza mágica de origen incierto (Francisco García Lorca cree que asturiano; Díaz-Plaja habla de una influencia de la danza de Mari-Gaila y el Cabrío en *Divinas palabras)*, el dramaturgo levanta una acción ritual de entidad poderosa, brillante, muy expresiva. En consonancia, el espacio escénico será objeto de una sacralización: representará un espacio sagrado. De ello tenemos un rasgo relevante en la imgen de los pies descalzos. Es obvio: en las procesiones religiosas, se conserva esta tradición en algunos sitios de España; y particularmente más, acabamos de leer que en la romería de Moclín. Lorca toma ese dato real y, al insistir en él, le da toda su proyección. En la primera acotación, el coro de mujeres

[21] *Cf.* Guía de fiestas populares de Andalucía, *Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1982, p. 374.*

[22] Federico y su mundo, *ed. cit., pp. 356-357.*

con ofrendas: «vienen descalzas». Más adelante, Yerma y seis mujeres con cirios rizados «van descalzas». La reiteración denota, como otras veces, que Lorca sabe muy bien lo que hay detrás de esa imagen de los pies descalzos, y que nosotros diremos con palabras de Mircea Eliade:

Lo sagrado es siempre peligroso para quien entra en contacto con ello sin haberse preparado, sin haber pasado por los movimientos de aproximación» que requiere cualquier acto de religión. «No te acerques aquí, dijo el Señor a Moisés, descalza tus pies; pues el lugar donde estás es una tierra sagrada» (*Exodo,* III, 5). De ahí los innumerables ritos y prescripciones (pies descalzos, etc.) relativos a la entrada en el templo, frecuentemente atestiguados tanto entre los semitas como en otros pueblos mediterráneos» [22 bis].

IV. El espacio en *La casa de Bernarda Alba*

En *La casa de Bernarda Alba*, la antinomia dentro/fuera está insinuada en el título mismo; muy pronto, Bernarda hará explícita con estas palabras a sus hijas: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa ni el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (Act. I). En otro momento, les recuerda severamente: «Todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación» (Act. II). A ese *dentro* tan bien definido corresponde un *fuera* donde están... los otros, la gente. Ya al principio, Bernarda establece con nitidez la frontera. Cuando se ha despedido el duelo, exclama: «¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto! ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!» (Act. I). En el mismo sentido, y retomando la imagen de las hierbas que hemos visto en la cita anterior, retengamos esta observación de Bernarda a Poncia: «Si en esta casa hubiera hierbas ya te encargarías de traer a pastar las ovejas del vecindario» (Act. III) Ese *dentro* que es la casa constituye para Bernarda, pues, una garantía de seguridad frente a los otros y frente a lo otro, frente a lo desconocido. Parece un fiero animal en defensa de su territorio.

El curso de la acción irá revelando, no obstante, que este *dentro* no es un espacio tan cerrado y hermético como Bernarda quisiera. De *fuera* llegarán, vulnerándolo, innumerables señales, verdaderas llamadas. Adela cuenta que ha visto a Angustias «asomada a las rendijas del portón» cuando los hombres se iban del duelo, «todavía estaba un grupo parado fuera» (Act. I). Bernarda reacciona violenta, autoritaria. En otra ocasión, reprime también con su tremendo autoritarismo sobre las hijas el impulso de salir. La Criada refiere que hay un gran gentío en la calle y las hijas corren hacia la puerta para ver lo que sucede; pero Bernarda se interpone: «¿Dónde vais? Siempre os supe mujeres ventaneras y rompedoras de su luto. ¡Vosotras, al patio!». Cuando ya el escenario está vacío, «entran Martirio y Adela, que se quedan escuchando y sin atreverse a dar un paso más allá de la puerta de salida» (Act. II).

En otra escena, «se oyen unos campanillos lejanos como a través de varios muros»; el breve diálogo que sigue contiene a la vez exasperación y melancolía. «Son los hombres que vuelven del trabajo», dice Magdalena; y Adela exclama: «¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!». Poco después se repite la llamada exterior con el coro de segadores, cuyo canto oyen las hijas de Bernarda «en un silencio traspasado por el sol». Cuando «se va alejando el cantar», se produce este diálogo:

22 bis Tratado de historia de las religiones, *ed. cit., p. 331.*

> PONCIA: Ahora dan la vuelta a la esquina.
> ADELA: Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto.
> PONCIA: Tened cuidado con no entreabrirla mucho, porque son capaces de dar un empujón para ver quién mira (Act. II).

Ese juego de las ventanas lo hemos encontrado también en el acto I, cuando la Criada anuncia que «Pepe el Romano viene por lo alto de la calle», y Amalia, Martirio y Magdalena corren presurosas para verlo. La Criada y Adela permanecen en escena un momento, y dice la Criada: «Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor»; sale y «Adela queda en escena dudando; después en un instante se va también rápida hasta su habitación». Como paralelismo a estos estímulos que vienen de fuera, y para completar el juego de las ventanas, repárese en estos dos estímulos *desde entro,* hacia el exterior. Según ella misma refiere, Martirio esperó a Enrique humanas detrás de la ventana, en camisa (act. I). Y según dice Poncela, Adela se puso «casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe» (act. II).

Por último, como muestra muy expresiva de las llamadas o fuerzas que llegan desde *fuera,* destaquemos el episodio del caballo garañón:

> PRUDENCIA: (...) *(Se oye un gran golpe en los muros)* ¿Qué es eso?
> BERNARDA: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro (*A voces*). ¡Trabadlo y que salga al corral!

Las mujeres reanudan la conversación hasta que, de improviso, «se oye otra vez el golpe». En la reacción de Poncia y en la Prudencia —«¡Por Dios!», exclama la primera; y la segunda: «¡Me ha retemblado dentro del pecho!»— hay sorpresa y temor exagerados: es exageración que el autor necesita para dar intensidad significativa a esas coces del garañón contra los «gruesos muros». Bernarda, impartiendo a gritos sus órdenes a los gañanes, duplicará esa significación al decir: «Dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes» (act. III). De todos los estímulos exteriores, ninguno resulta tan pleno de sugestión y expresividad como este del caballo, con toda el aura simbólica que el animal lleva aquí consigo: aura simbólica de carácter sexual, fálico, en mayor grado aún que el coro de segadores o la aparición de Pepe el Romano por la calle, que acabamos de citar. Bien entendido, sin embargo, que no son sólo de este carácter todos los acosos externos: recuérdense esos vecinos que acechan, esos perros que ladran, etc.

La actitud de las hijas ante las llamadas de *fuera* evidencia el modo angustioso cómo ese *dentro* de la casa es vivido por ellas; igual le ocurre a María Josefa. El verbo salir, con esperanza o desesperación, se repite frecuentemente, obsesivamente. «Yo no puedo estar encerrada —dice Adela a sus hermanas—. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!» (act. I). También Angustias, confiando en su próxima boda con Pepe el Romano, utiliza ese verbo:

> ANGUSTIAS: Afortunadamente, pronto voy a salir de este infierno.
> MAGDALENA: ¡A lo mejor no sales! (Act. III).

El comentario de Magdalena, además de su lado enigmático, premonitorio, tiende a mostrar el sentimiento de opresión, común a todas las hermanas. Y de una forma más espectacular aún, los gritos de María Josefa al final del acto I: «¡Bernarda! ¡Déjame salir! (...) ¡Déjame salir, Bernarda! ¡Quiero irme de aquí...!», como asimismo su intento de huir de la casa, por la noche, pidiendo a Martirio que le abra la puerta (act. III). Es muy significativo que, cuando ya Adela ha tenido relaciones sexuales con Pepe el Romano, lo admita de esta forma, discutiendo con Martirio: «He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío» (act. III).

Todas las hijas sufren la opresión de estos muros, de este *dentro* irrespirable. Por eso, previene Poncia a Bernarda: «En cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado» (act. III). Y tiene interés advertir que incluso Poncia, ajena a la familia, confiesa finalmente su deseo de abandonar la casa de Bernarda. «A mí me gustaría cruzar el mar y dejar esta casa de guerra», dirá en el acto III. Con lo que rectifica la idea resignada de continuar aquí, que expresó en el acto anterior; ocasión aquella en la que, por cierto, establecía un símil que merece la pena destacar: con buen humor decía que «me ha tocado en suerte este convento». La comparación convento/casa de Bernarda hace transparente la importancia de la virginidad de las hijas, verdaderas vestales de un extraño culto.

Hasta aquí, la contraposición dentro/fuera. Examinemos ya los varios escenarios. ¿Varios o uno solo: la casa como tal? Antes de contestar, detengámonos en el título de la obra: ¿qué sentido se confiere en él a la palabra *casa?* Los estudiosos de Lorca difieren en este punto. Unos se inclinan por leer casa con el significado de dinastía o linaje familiar; es lo que hace, por ejemplo, Gwynne Edwards [23]. Otros, en cambio, prefieren una lectura literal es el caso de Francisco García Lorca, quien, tras reparar en las innumerables menciones que en el texto se hacen a la casa —y a las piezas, a los elementos arquitectónicos, etc.—, concluye que «la casa acaba por ser una especie de personaje mudo» [23 bis]. Por nuestra parte, no apreciamos ninguna contradicción entre las dos lecturas: casa en tanto que dinastía familiar y casa en tanto que tal. Al fin y al cabo, ambas significaciones no se excluyen, sino que se complementan; y los buenos títulos literarios son —desde siempre— polisémicos. Con todo, entre uno y otro sentido, concedemos mayor relevancia al segundo, ya que el espacio escénico viene a ser fundamentalísimo desde el comienzo hasta el final de la obra y es lógico que el título quiera hacerlo notar. Así, la casa se nos aparece como un único escenario; un escenario que es un *dentro,* tal como lo hemos descrito.

En la acotación para el acto I, se señala: «Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda Alba». Y a continuación, algunos rasgos —el grosor de los muros, que sea verano, el silencio, el doblar de las campanas— que tienen un amplio valor significativo: son claves que anuncian el acontecer y el sentir de los personajes dramáticos. Dos de estas claves queremos comentar. Primera: el blancor; en el contraste blanco/negro se va a cifrar casi toda la plástica escénica. Segunda: las puertas. En ellas va a descansar en buena parte el juego de la acción, no sólo en cuento a la antinomia dentro/fuera, sino en cuanto al movimiento mismo de la obra, a su articulación interna. Analicemos una clave detrás de la otra.

Al superlativo «blanquísima» de la primera acotación añade el dramaturgo en la del acto II: «Habitación *blanca* del interior de la casa de Bernarda». Y en la correspondiente al acto III: «Cuatro paredes *blancas ligeramente azuladas* del patio interior de la casa de Bernarda». Ese blancor casi —o sin casi— obsesivo ha despertado numerosas interpretaciones, empeñadas en «traducirlo», relacionándolo con la virginidad de las hijas, con el apellido de Bernarda (*albo:* 'blanco'), con las enaguas blancas del acto III, con la blancura del caballo garañón y, en fin, con la de Adela («no quiero perder mi blancura en estas habitaciones», act. I).

Como en *Bodas de sangre,* parece más adecuado que a lo blanco le atribuyamos un valor cambiante dentro de la obra. Y, por supuesto, que rehuyamos la tentación de «traducir» emblemas y símbolos como si se tratara de pasar un mensaje de un idioma a otro. No; en literatura simbolista, emblemas y símbolos sólo se dejan descifrar cuando, previamente, hemos recuperado la cualidad sensorial del lenguaje. En este caso, y de nuevo como en *Bodas de sangre,* lo blanco contrasta permanentemente con lo negro. Sobre esas paredes de hiriente

[23] *Gwynne Edwards.* El teatro de Federico García Lorca, *Madrid, Gredos, 1983, p. 330.*

[23 bis] Federico y su mundo, *cit., p. 382.*

blancor se proyectan los vestidos de luto, los abanicos negros, etc. El contraste no termina aquí. En el acto III, Martirio y Bernarda salen a escena en enaguas y cubriéndose con un mantón negro; Adela, sólo en enagus y corpiño. Y en sentido más general, la oscuridad de la noche en el acto III halla como contrapunto la blancura del caballo garañón, o la de esos cabellos y esas espumas de mar que ensalza María Josefa.

Algunos críticos interpretan esta recurrencia blanco/negro con las siguientes palabras de Lorca en una acotación preliminar: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico». Pues bien, sin negar que el autor, al diseñar la plástica de la obra en blanco y negro —con sólo alguna excepción deliberada: el vestido verde de Adela o el abanico de flores rojas y verdes que la misma Adela ofrece a Bernarda en el acto I—, está haciéndonos ver el espectáculo como un filme, es muy cierto a la vez que:

1.º) Esta acotación fue escrita cuando ya lo había sido la obra [24].

2.º) En *Bodas de sangre*, el juego de lo blanco y lo negro constituye, asimismo, un motivo recurrente. Y, como es lógico, el autor, no habla de intención documental-fotográfica en dicha tragedia.

Así pues, no hay que darle a esta acotación más importancia de la que tiene. Sólo de este modo podremos acercanos a la recurrencia en cuestión desde una perspectiva más rica. En efecto, la antinomia blanco/negro goza de un amplio prestigio en el lenguaje simbólico. Cirlot le dedica especial atención bajo el rótulo: «Color (positivo-negativo)». No encuentro allí una correspondencia exacta con *La casa de Bernarda Alba* ni con *Bodas de sangre.* Pero sí me parece interesante para nuestros fines la siguiente noción de conjunto que, como colofón de una apasionante casuística, expone Cirlot: «Este tejer y destejer de todos los pares de contrarios es lo simbolizado por las formas comentadas de positivo-negativo o blanco-negro. El Géminis, que es el símbolo de la naturaleza en su necesidad de transformación binaria y contradictoria, es representado blanco y negro» [25].

No proponemos, bien entendido, que Lorca esté recreando aquí el mito del Géminis o de una manera consciente o deliberada. Pero no cabe duda que el juego o contraste blanco/negro es un hilo que nos conduce a otras muchas tensiones y oposiciones de contrarios, tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Bodas de sangre*. Recuérdense, por ejemplo, la antinomia dentro/fuera en la especialidad del texto; la antinomia vida/muerte como última *ratio* o mensaje de estas tragedias, etc. En el teatro mítico de Valle-Inclán (en las *Comedias bárbaras,* en *Divinas palabras,* en *El embrujado)* sucede otro tanto. Llegará Lorca a ello por influencia de Valle, o llegará por sus propios medios, lo cierto es que esa dicotomía blanco/negro nos revela un sentido último, coherente, en esta perspectiva simbólica que acabamos de apuntar. No se entendería, además, que buscáramos una interpretación simbolista de los colores en la imaginería lorquiana, como tan frecuentemente venimos haciendo todos, y, sin embargo, excluyéramos la antinomia blanco/negro de ese mismo ángulo de visión.

Lo blanco no sólo aparece en oposición a lo negro, sino también al color azul, en una gradación algo inquietante: las paredes del escenario del acto I son «blanquísimas»; la del II, «blancas», y las del III, «blancas ligeramente azuladas». Rubia Barcia, en cuyo haber figura el ser uno de los primeros en estudiar el simbolismo de *La casa de Bernarda Alba,* sugiere

[24] *Tal como se puede comprobar en el manuscrito, manuscrito que a su vez es copia o versión a limpio, la mencionada acotación sustituye a otra, tachada, en la que aún se puede leer: «La acción en un pueblo andaluz de tierra seca». (Cf. Federico García Lorca,* La casa de Bernarda Alba», *ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 154).*

[25] Op. cit., *p. 140.*

esta interpretación: «Las paredes del patio interior *blancas ligeramente azuladas* que sirven de marco a la escena, acaso reflejan la presencia del sentimiento religioso —azul celestes— sinceramente sentido y practicado por Prudencia, que, como se ha dicho ya, hace allí su primera y única aparición» [26].

No acabo de ver esa analogía, ya que, cuando Prudencia sale de escena, no se indica que cambie el ligero azulado de las paredes. Y además, es un personaje secundario y ajeno a *este* espacio. Parece más plausible que ese azulado tenga que ver con el adjetivo «blanca» del acto II, y con el superlativo «blanquísima» del I, que se aplican a diferentes estancias, sí, pero mostrándonos una indiscutible gradación cromática del escenario; gradación que culmina con estas paredes «blancas ligeramente azuladas», y que en buena lógica ha de estar acorde con el proceso general de la acción. Por consiguiente, ese azul que, de manera progresiva, va adueñándose del blancor de la casa, quizá guarda una analogía con Pepe el Romano. En la tradición folklórica, el azul, en oposición al rosa, es un color masculino; lo que refuerza la apuntada posibilidad. Por otra parte, y aunque menos evidente, no es descartable que el azul que nos ocupa guarde —a la vez— un valor premonitorio. En *Doña Rosita la soltera,* Lorca identifica las flores azules con la «mortaja». En consonancia con eso, el ligero azulado de las paredes encerraría un sentido agorero: una premonición del patético desenlace.

Otra clave prometimos analizar: las puertas. En *Bodas de sangre,* vimos una puerta de fuerte entidad simbólica y ritual; pero ya es hora de que digamos que la imagen de las puertas ofrece gran relieve en la literatura de Lorca. Una excepcional conocedora de esa literatura, Marie Laffranque, ha titulado un ensayo de esta manera: «Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de García Lorca» [27]. Laffranque inicia su examen con el primer libro de Lorca, *Impresiones y paisajes,* destacando la puerta en la descripción de un hospicio en Galicia, y continúa con *Libro de poemas,* aludiendo después a *La casa de Bernarda Alba,* a *Así que pasen cinco años,* a *El público;* al poema «Grito hacia Roma» en su primera versión (*Poeta en Nueva York*), etc. Por su parte, Francisco García Lorca, en su análisis de *La casa de Bernarda Alba*, dedica a las puertas de esta obra dos páginas brillantes, incisivas. Recuerda en ellas la temprana atracción de Lorca por esta imagen, y publica por primera vez estos versos de un poema juvenil, en parte perdido:

Una puerta
no es puerta
hasta que un muerto
sale por ella.
Rosa de dos pétalos
que el aire abre y cierra.

Y, con buen criterio, los relaciona con la puerta —puerta de la muerte— que, al final de *Doña Rosita,* se oye golpear, creando una atmósfera misteriosa, de intensa expresividad. Pero lo más importante está en la observación de cómo, a través del juego simbólico de las puertas, se puede seguir el movimiento de la acción en *La casa de Bernarda Alba.* Francisco García Lorca escribe:

Toda la obra se mueve hacia el interior de la casa. El primer acto ocurre en la sala de entrada; el segundo, en una sala interior a donde dan los dormitorios; el tercero, en el patio. La acción visible termina en la puerta del patio, que da acceso al corral (...). Saldrá en huida Pepe el Romano, por

[26] *J. Rubia Barcia, «El realismo* mágico *de* La casa de Bernarda Alba», *en: Ildefonso M. Gil (ed.).* Federico García Lorca, *ed. cit., p. 306.*
[27] *Ildefonso M. Gil (ed.),* op. cit, *pp. 249-269.*

la puerta última de la casa, hacia la vida, en perfecto contrapunto con el ingreso de Adela en su habitación, en una huida hacia la muerte. Los dos movimientos, claro, se producen fuera del ámbito visual [28].

Aparte estos y otros rasgos que advierte Francisco García Lorca, por nuestra cuenta queremos señalar tres, que pueden ampliar nuestra visión de este fascinante *leimotiv* lorquiano. En primer término, la identificación mujer-puerta, con una significación sexual del mismo tipo que encontramos en *Bodas de sangre.* Recordemos la canción de los segadores:

Abrir puertas y ventanas
las que vivís en el pueblo.
El segador pide rosas
para adornar su sombrero.

Puertas y ventanas desempeñan aquí un papel de sentido obvio. En otra ocasión, el portón del patio va a tener un función coincidente. Acusando a su hermana Angustias ante la madre, dice Adela: «La he visto asomada a la rendija del portón», cuando todavía no había salido un grupo de los hombres asistentes al duelo. Con su posterior y sañuda pregunta, Bernarda nos desvelará el móvil de Angustias (e, indirectamente, el de Adela): «¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?» (act. I). Aunque sin aplicarle esta misma significación, hallamos otra imagen de puertas extraordinariamente sugeridora, en el escenario del acto III: «Las puertas iluminadas por la luz de los interiores dan un tenue fulgor a la escena».

En segundo término, recordemos que existe una identificación espacio-personaje muy acusada en determinados momentos. Lo hemos visto ya, pero vale la pena retener aún esta afirmación de Poncia: «Hay una tormenta en cada cuarto» (act. III). No dice que haya una tormenta en cada hija o en el alma de cada hija, sino que, para expresarlo mejor, se vale de una metonimia de lugar. Pues bien, uno de los sitios más llamativos de la casa es el corral. En él se desarrollan las citas amorosas de Adela y Pepe el Romano, en él está el caballo garañón, etc. En suma: representa el ámbito de los instintos, de la animalidad del ser humano. Por eso mostrarán una relación significativa con el corral otros personajes. Por ejemplo, Martirio. Martirio desea en secreto a Pepe el Romano, y en el acto III, presintiendo el inminente encuentro amoroso de éste con Adela, «Martirio bebe agua y sale lentamente mirando hacia la puerta del corral». Por ejemplo, Antonio María Benavides. Dice la Criada, dirigiéndose a un interlocutor imaginario e imposible —Benavides muerto— lo siguiente: «¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!» (act. I). En ambos casos, la puerta sugiere o indica la totalidad del lugar.

En tercer término, el enorme poder de evocación que llegan a adquirir algunas puertas; y concretamente, la puerta que se derriba en la última escena de la obra, tras la cual está Adela muerta (se acaba de suicidar). Esa puerta, además de las connotaciones que la asemejan a la de *Doña Rosita la soltera,* suscita otra reflexión. El acto de derribar una puerta —al otro lado de la cual se halla ya... el otro mundo— pertenece a un ritual religioso, muy extendido en el culto católico: el del Año Santo, se derriba una puerta en el Vaticano; lo mismo que en la Catedral de Santiago de Compostela, el año jacobeo, la llamada justamente «Puerta santa». Obviamente, no hay ninguna relación entre dicha puerta y ésta que se echa abajo en *La casa de Bernarda Alba*; pero Lorca utiliza algunas imágenes con una sensibilidad sacralizadora y ritualizadora tan grande que, inmediatamente, despierta en sus lectores y espectadores más atentos un cúmulo de sugestiones. Como fuere, el rito mortuorio alcanza

[28] Federico y su mundo, *ed. cit. p. 383.*

una importancia decisiva al principio y al final de *La casa de Bernarda Alba,* y es lógico que la obra se cierre acercándonos hasta el final que separa este mundo del otro.

Otros aspectos del espacio escénico merecen ser comentados [29]. Por ejemplo, los muros. La acotación inicial dice que son «gruesos», y en la última escena Bernarda exclama: «No creas que los muros defienden de la vergüenza». En efecto, esos muros de su casa, y al revés de lo que ella supone y desea, no la podrán defender de los otros. Pero son aspectos fácilmente interpretables. Para terminar, refirámonos sólo al calor.

La acotación inicial nos dice que es verano, y a lo largo de la obra se insiste en que hace mucho calor. Un ejemplo:

MARTIRIO: Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor.
AMELIA: ¡Yo tampoco!
MAGDALENA: Yo me levanté a refrescarme. Había un nublo negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.
PONCIA: Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. también me levanté yo. (act. II).

Aparte de que ese nublo sea negro, este fuego que sube de la tierra tiene, como en *Bodas de sangre,* un valor simbólico. Véase en estas palabras de Adela: «Por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (act. II). Por otra parte, la sed y el agua intensifican aún más esta asimilación: *mujer-calor-tierra,* según hemos estudiado ya en otro momento [30].

Ricardo Doménech

[29] *No han faltado entre los estudiosos de Lorca valoraciones muy subjetivas de ese espacio. Así, Sam Bluefarb cree que «la casa misma... parece mostrarse como un vientre enorme y estéril..., la obra bien podía haberse titulado* El seno de Bernarda Alba». *(Citado por Carlos Feal Deibe,* Eros y Lorca, *Barcelona, EDHASA, 1973, p. 256).*
[30] «*Símbolo, mito y rito en* La casa de Bernarda Alba», op. cit., *pp. 204-205.*

Doña Rosita la soltera y la poetización del tiempo

La línea dramática en el teatro de Lorca es una configuración austera. En la mayoría de los casos el conflicto proviene de condiciones circunstanciales más bien que de la invención de sucesos, complejidades de situación, o coincidencias. En las últimas obras, es decir, las tragedias y *Doña Rosita la soltera*, se destaca particularmente esta austeridad, en parte porque la exige la naturaleza de la tragedia, en parte por otras razones. Muy poco ocurre en estas obras. El título de *Bodas de sangre* es en sí una cápsula de toda la acción; el episodio climáctico —la lucha hacia la mutua muerte— ni siquiera se representa en la escena. *La casa de Bernarda Alba* es estructuralmente poco más que un crescendo de rebelión que culmina en la muerte de la hija rebelde. Menos aún ocurre en *Yerma*, casi nada en efecto, hasta el último momento cuando la pasión de Yerma estalla en la furia del homicidio. La única cosa que realmente pasa en esta tragadia es el tiempo. Todas las circunstancias fundamentales de la vida de Yerma como mujer casada ya están fijas al comenzar la obra. Lo que queda por ocurrir, y lo que constituye la acción dramática de los tres actos, es que Yerma viva esas circunstancias a lo largo del tiempo, en un crescendo de intensidad personal. Al vivirlas, la marchita en ciernes pasa de la duda a la certidumbre, desde una esperanza insegura hasta la desesperación total cuando su infecundidad se hace definitiva. Semejante es Rosita, la solterona en ciernes, que tiene que vivir sus circunstancias, como Yerma, con creciente intensidad, sin experimentar ningún cambio vital que el paso del tiempo y la degenerativa progresión hacia la desesperanza que lo acompaña. Sobre *Yerma,* decía Lorca en 1935: «No hay argumento en *Yerma*. Yo he querido hacer eso: una tragedia, pura y simplemente».[1] Sobre *Doña Rosita la soltera,* decía el poeta en aquel mismo año: «He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio hasta el fin» (II, 1114). Escrita poco después de *Yerma, Doña Rosita la soltera* sigue la misma «pura línea» y configuración austera que su antecesora: el vivir en el tiempo, sin que ocurra nada más, o, por lo menos, muy poco.[2]

El teatro, dijo Lorca una vez para definirlo, «es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre» (II, 1119). El poeta lírico, pues, sirve al dramaturgo para dar definición al mundo en que tiene que vivir el personaje. En Lorca no puede ser de otra manera. Su

[1] *Las citas de Lorca y sus obras provienen de la vigésimo primera edición en dos tomos de la* Obras completas *publicadas por Aguilar, Madrid, 1980. Lo aquí citado se encuentra en tomo II, p. 1102. A continuación se pondrán entre paréntesis el volumen y la página.*

[2] *Lo ha dicho bien Daniel Devoto con respeto a* Doña Rosita la soltera: *«... es precisamente su drama: que no le pase nada... Todo el arte del autor, que es grande, consiste en hacer de este paso del tiempo la esencia misma de su creación, y en llenarla de manera tal que no sintamos la ausencia de una acción: que existe, sin embargo, pero que es totalmente interior...».* «Doña Rosita la soltera: *Estructura y fuente*». Bulletin Hispanique, *69 (1967), p. 409.*

teatro es esencialmente poético, como es dramática hasta la médula su poesía, de modo que «poeta dramático» y «dramaturgo poético» son dos caras de la misma moneda creativa. Pero ser poeta en el teatro de Lorca no es cuestión simplemente de incorporar versos en la obra ni de plantear imágenes o metáforas en el diálogo para dar tonalidades poéticas al conjunto. se trata más bien de estructuras internas y sistematizaciones poemáticas sin las que apenas pudiera existir la obra, ya que con ellas cuenta su carácter fundamental de creación artística.

Lorca tuvo la tendencia muy curiosa a darnos una clave inicial de estas configuraciones poemáticas, mediante una especie de «subtítulo» calificativo fijado al título de la obra: «romance popular en tres estampas» *(Mariana Pineda)*, «farsa violenta» *(La zapatera prodigiosa)*, «aleluya erótica» *(Perlimplín)*, «leyenda del tiempo *(Así que pasen cinco años)*, «tragedia» *(Bodas de sangre)*, y en *La casa de Bernarda Alba*, basta el título mismo para comunicar la concepción poética de la obra. [3] Ninguna más candorosa que *Doña Rosita la soltera*, donde el poeta-dramaturgo ofrece un subtítulo explícito para ponerlo todo en claro: «El lenguaje de las flores», [4] «lenguaje» que se explica, poco comenzada la obra, con los simples versos de la *rosa mutabile*. Al otro extremo está el enigmático «poema trágico» que Lorca puso a *Yerma* como clave explicativa. ¿Por qué es *Yerma* más un «poema» que cualquier otra obra suya? Todas ellas comparten la concepción del teatro como un acto de poesía, y la mayoría continen una mezcla formal de verso y prosa, así como una vena interior de imágenes sistematizadas para redefinir las circunstancias dramáticas y reexpresarlas poéticamente. La solución al enigma de la poemática de *Yerma* se encuentra en los versos mismos de la obra y en una sistematización que los hace intrínsecos en la composición de la pieza como un crecendo de intensificación durante el paso del tiempo, e igualmente como una dicotomía de aridez y fecundidad. *Yerma* es, claro está, una tragedia de la esterilidad, pero al mismo tiempo es un poema del mundo que la estéril protagonista no puede compartir: el mundo de la creación y procreación. De modo que, como composición poemática, *Yerma* es una canción o un himno de la fecundidad, la canción que la protagonista irónicamente no puede «cantar». Cada uno de los pasajes en verso, esto es, cada poema o canto, da expresión a la alegría del proceso procreativo, y no es nada casual que cada cuadro de la obra, menos uno, contiene uno de esos cantos. Colectivamente, los poemas forman una progresión poética, labrada con gran esmero, de círculos concéntricos o planos que se levantan sistemáticamente desde lo más específico (la nana prologal) hasta lo más arquetípico (la danza de macho y hembra), de acuerdo con el movimiento de Yerma por el tiempo y sus progresivos encuentros con la rica fecundidad del mundo en que tiene que vivir con tanta angustia. [5]

El tiempo en *Yerma* tiene una cara doble. La protagonista vive sus circunstancias en un período cronológicamente bien marcado. Al comenzar la obra, Yerma lleva precisamente dos años y veinte días de casada. Lo significativo de esto es que la mujer es tan obsesiva en su voluntad de tener un niño que ha ido al pie de la letra contando los días de su casamiento. Para el último cuadro sabemos que ha llevado su árida cruz más de cinco años. Si tales cálculos cronológicos valen en sí para un dramaturgo, no son completamente apropiadas para un poeta. Ante esto Lorca telescopia los más de tres años de la existencia dramática de su protagonista, y mediante otro proceso de intensificación los reduce al tiempo poético de sólo tres días. Como resultado, cada acto de *Yerma* comienza muy de mañana y ter-

[3] *Se trata principalmente del motivo de lo blanco, el que se comunica en el apellido de Bernarda y la gran fachada de la blancura que es su casa. Véase mi antiguo artículo, «Poetry and Stagecraft in* La casa de Bernarda Alba». Hispania, *38, 4 (1955), pp. 456-61.*

[4] *Hay otro «subtítulo» aún más descriptivo: «poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile». Claramente «poema», pues, es* Doña Rosita la soltera.

[5] *Para análisis más detallado de* Yerma *como «poema trágico», véase mi artículo, «Yerma, the Woman and the Work. Some Reconsiderations».* Estreno, *VII, 1 (1981), pp. 18-21.*

mina al crepúsculo, así abarcando cada uno un solo día. Este proceso desmiente el orden lógico del movimiento de Yerma por el tiempo, reexpresándolo de tal manera que rechaza el papel de la historicidad como elemento esencial en la composición de una obra de teatro. Esto es como debe ser, porque para Lorca el teatro es, como he dicho en otro lugar, una celebración de la imaginación poética.[6]

A pesar de sus estrechas afinicades con *Yerma, Doña Rosita la soltera* va de ciertos modos al revés de aquélla en cuanto a la poetización del tiempo. La fórmula poética se establece en seguida y abiertamente. Es la *rosa mutabile*, que está destinada a durar un solo día, cambiándose al pasar sus breves horas, para luego morirse: «roja como sangre» por su mañana, brillante y «dura como el coral» al mediodia, blanca cuando avanza la tarde, y de noche, al comenzarse a deshojar, un «blanco cuerno de metal» (II, 752-3). Traducido a la realidad dramática del personaje Rosita, el día de la rosa del poema se transforma en veinticinco años, con toda la vida de la igualmente frágil rosa humana condensada en tres momentos históricos, 1885, 1900, 1910,[7] cada uno de ellos en correspondencia con los tres actos de la obra. El lenguaje lírico de las flores, en fin, se convierte en el lenguaje dramático de los años. Por otra parte, cada momento histórico se transpone en un momento breve, efectivamente un solo día, sin divisiones de cuadro ni escena, en la vida de Rosita. En suma, Lorca nos ofrece tres días o momentos en tres actos —el botánico, el humano, y el histórico— con el primer ocurriendo por la mañana, el segundo por la tarde, el tercero con el crepúsculo. El conjunto produce un tríptico de forma interior igualmente triple: el día tripartita de la rosa, tres días de Rosita, tres épocas de la historia, los tres en uno,[8] representando respectivamente y colectivamente, la fugacidad del tiempo, la degeneración de la esperanza de Rosita, y la pérdida de la inocencia histórica del mundo europeo entre 1885 y 1910, cuando se desintegra la Belle Epoque y se anuncian los comienzos de la Gran Guerra.[9]

La intensidad poética de la obra sigue la trayectoria emocional del tiempo humano: esperanza, espera, desesperación. Cuanto más joven y prometedor, tanto más poético; cuanto más pasan el tiempo y la esperanza, tanto más dramática se hace la obra, y menos lírica. En la ingenuidad y esperanza de la mañana, el acto I, Rosita y su mundo tienen un aspecto más poético y el menos dramático. La tarde, o sea, el acto II, está dominada por la espera y el progresivo desvanecimiento de la esperanza. Se intensifica el dramatismo, pero sólo de un modo limitado, porque el mundo continúa lírico, si bien con tonalidades un poco más agrias y menos inocentes, y con notas de patetismo y angustia que no estaban presentes antes. Sólo por el crepúsculo, en el acto III, gana la obra su dimensión definitivamente dramática. Entonces cambia la ingenua delicadeza de la poesía granadina de los dos primeros actos para convertirse en la conocida poesía en prosa de las voces trágicas de *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* y, especialmente, la de Yerma la marchita, contrafigura de Rosita la soltera.

El factor principal en la progresión del mundo poético al dramatismo es la figura misma de Rosita, su visibilidad como personaje, y su participación activa o pasiva en el diálogo,

[6] *«Lorca's Theatre: a Synthetic Reexamination».* Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, *5, 1 (1977), 31-46.*

[7] *Durante la composición de la obra, Lorca indicó en dos entrevistas que los años eran 1890, 1900 y 1910 (II, 1070 y 1078). Pero en otra entrevista después del estreno en 1935, declaró que eran 1885, 1900 y 1911, y que en el acto III Rosita tiene ya «muy cerca del medio siglo» (II, 1113). El año 1911 parece un error inocente, ya que en la primera anotación del tercer acto, Lorca dice explícitamente que han pasado diez años desde el segundo.*

[8] *El número tres figura también en otros aspectos de la obra. Hay tres Manolas, tres Solteronas y tres visibles pretendientes a Rosita —uno en cada acto y los tres miembros de la casa familiar. Tanto el acto segundo como el tercero se construye con tres grupos o individuos que entran en la casa para visitar.*

[9] *En la tercera entrevista citada en la nota 7, Lorca mismo menciona la guerra como epílogo de la obra: «Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas» (II, 1113).*

es decir, su articulación en palabras y silencios. Tanto su visibilidad como su voz están extrañamente limitadas, con el resultado que en gran parte de *Doña Rosita la soltera* la protagonista es más una presencia que un personaje. En su mañana en el acto I, Rosita, que tiene unos veinte años de edad, aparece sólo cuatro veces, y apenas manifiesta unas pocas gotas de sustancia dramática. La joven es pura poesía, vestida de rosa y flotando o volando en un ambiente tan ingenuo como ella misma, donde el lenguaje de las flores penetra por todo rincón. He aquí a la joven Rosita en la Granada de 1885. La primera vez que la vemos, entra rápidamente buscando su sombrero y sale corriendo sin decir casi nada. Momentos después, vuelve a entrar buscando su sombrilla, y al encontrarla sale con risas, otra vez sin haber dicho apenas una palabra, la tercera aparición: entra con sus tres amigas para recitar con ellas el romance de las manolas granadinas, pero sin hablar fuera del contexto de los versos. La cuarta es la reunión de los novios —la única de la obra— comunicada sólo *a due*, con versos románticos acompañados de la música de piano a lo lejos, como en una opereta vienesa o una zarzuela, sin dramatismo dialogal alguno. [10] Este final tan clave del acto I es, como la persona de Rosita misma, puro lirismo, labrado con la teatralidad estática de estampa de género, hecha de poses poéticas evocadoras de una edad de pura inocencia.

Al acto II corresponde el segundo de los tres días que dan forma a la vida de Rosita. Según el lenguaje de las flores, es la tarde de la rosa, por eso la de Rosita misma. Y no por casualidad es el día de su santo. El año es 1900. Rosita llega a los 35 años de edad, habiendo pasado los quince años desde la partida del novio sin hacer nada más que esperar el correo y seguir nutriendo la esperanza de casarse con el desaparecido. En la composición de la obra, la figura puramente lírica de la Rosita del primer acto gana en el segundo más dramatismo, pero aún estamos en la segunda etapa de la progresión. Ya que todavía vive la esperanza, Rosita sigue manifestándose más lírica que dramáticamente, y la voz angustiada que marcará la última etapa todavía no se articula en definitiva. Efectivamente, las voces de otros personajes dominan en este segundo acto como en el primero. Casi un tercio del acto pasa antes de aparecer Rosita, y cuando por fin aparece, el momento dramático es breve, si bien lleno de implicaciones simbólicas que resumen el impacto del tiempo: entre con unas tijeras en la mano buscando rosas que cortar y preguntando por el correo. De ella misma se sabe cómo ha pasado aquellos quince años de espera y esperanza: Ha dejado de salir de casa, porque la calle delata el paso del tiempo, y los cambios que se ven destruyen las ilusiones: «Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco?» (II, 785). En esto suena la campanilla, no para anunciar al cartero sino la visita de las tres Solteronas con su madre. La visita convierte a Rosita una vez más en presencia, ya que dice muy poco durante el resto del acto. La llegada de las hijas de Ayola dirige la conversación al tema de Rosita y su novio, produciendo luego el lirismo musical del romance de las flores en que Rosita misma participa recitando versos, otra vez con el acompañamiento del piano. A pesar de los melancólicos presentimientos de esta poesía, las circunstancias siguen incubando la esperanza: Llega la carta del novio con noticias que estimulan alegría y baile. Después de todo, habrá bodas, si sólo por poderes. Cuando termina este día de 1900, el mundo de Rosita todavía es lírico, o así parece, por un momento breve.

Sobre todo el acto III, según ha escrito el crítico norteamericano Edwin Honig, pesan la desolación y los recuerdos medio cogidos de gente que se encuentran en el crepúsculo, acordándose del mundo del mediodía que de algún modo se les ha escurrido de entre las

[10] *Roberto Sánchez ve la influencia de* Don Juan Tenorio *de Zorrilla en este romanticismo lorquiano. Véase «García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre* Doña Rosita la soltera» *en* Federico García Lorca, *ed. Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, 1973, pp. 325-7.*

manos. [11] Han pasado diez años desde el acto anterior, Rosita tiene ya 45 años de edad, y ha llegado el tercer momento, el del abandono definitivo. Los recuerdos que se evocan resucitan el pasado de promesa y poesía del acto I, cuando el Tío cultivaba rosas, las Manolas cantaban con Rosita del amor en la Alhambra, y el novio prometía un futuro rosado de esperanza y amor. Ahora, en el crepúsculo de un día de 1910, ya no invade al diálogo el lenguaje de las flores sino otro menos lírico, un lenguaje de muerte sentida y presentida: el Tío, se nos revela, está muerto hace ya seis años; la mayor Manola ha muerto en 1902, y en aquel mismo año se ha casado en América el primo. [12] La casa ha quedado «tan vacía que parece el doble de grande» (II, 808), [13] los sonidos humanos emiten ecos «como si estuviera [uno] en una iglesia» (ibid.), y los obreros sacan el diván «lentamente como si sacaran un ataúd» (II, 817). El lirismo floral, en fin, se ha rendido a las intensas imágenes típicas del Lorca de las tragedias, imágenes que son, una vez tras otra, presentimientos del morir.

Pero cambie lo que cambiare, Lorca sostiene su modo especial de presentar a su protagonista como lo ha hecho en los dos primeros actos: hasta bien entrado este tercero. Rosita sigue siendo más una presencia ausente que un personaje dramático. Aparece brevemente al principio, para desaparecer casi en seguida y no volver a mostrarse hasta mediado el acto. Sólo en esta última aparición gana Rosita por fin la voz apasionada de una mujer auténticamente lorquiana, atrapada en sus circunstancias y vencida por el tiempo, como lo había sido Yerma, y perseguida, por la esperanza que la muerte «como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez» (II, 825). Lo único que le queda, según lo confiesa ella misma, es su dignidad (II, 826). Hasta su nombre se le ha quitado: ya no es Rosita sino doña Rosita, deshojada por el tiempo como su contrafigura botánica la *rosa mutabile*. El lirismo del antiguo mundo granadino se ha ido para no volver; oímos sólo la repetición de los versos crepusculares del poema de la rosa que enuncia doña Rosita en el momento de abandonar la casa. Con esto las flores se enmudecen en definitiva.

La configuración de Rosita como una presencia más lírica que dramática puede que sea rara cuando se la compara con el vigor dramático de las otras protagonistas de Lorca, pero a fin de cuentas no representa una anomalía. En esta obra, como en las demás, la actualización del personaje central proviene de la sistematización interna que dirige la composición del conjunto. La clave, vale repetir, en este caso como en los otros, es el subtítulo, «el lenguaje de las flores», el que se poetiza en la *rosa mutabile* con su temática de la fugacidad del tiempo, y se humaniza en el personaje que tiene que vivirla. En la elaboración de Rosita y los tres momentos fatídicos de su vida dramática, el poeta-dramaturgo se adhiere lo más rígida y fielmente posible a la configuración del poema. En la intuición de Lorca, Rosita nunca deja de ser la encarnación de la rosa lírica, ni debe contradecir la verdad poética de los versos, sean las que sean exigencias del dramatismo. Si la rosa es la poetización del tiempo, su encarnación humana tiene que serla igualmente, y no menos lírica en el contexto dramático que la flor de los versos en contexto poético. Aquí, como en toda la obra de Lorca, resulta formidablemente absoluta la integración de poesía y dramatismo.

Si a Rosita la configura Lorca como la poetización del tiempo, el resto de la obra es el fondo en el que la criatura vive sus tres momentos fugaces dentro de un cuarto de siglo, en fin, la dramatización del tiempo histórico. Siendo Rosita una presencia con voz limitada, el diálogo consiste en gran parte de conversaciones entre las otras personas que viven en su casa, y los que entran en ella de visita. El tema de estas conversaciones es mayormente

[11] García Lorca, *Norfolk, Conn., New Directions, 1963, p. 183.*

[12] *Nunca vinieron los poderes que prometió el novio en 1900. Se casó en 1902, pero nunca se supo esto en Granada hasta 1910, sólo un mes antes de comenzar el acto III.*

[13] *Adela emplea una imagen semejante para describir el caballo garañón en* La casa de Bernarda Alba *(II, 912).*

Rosita misma, de modo que mucho de lo que sabemos de la heroína proviene no por representación sino por narración dialogada, principalmente entre los tíos y el ama, cuya preocupación irresistible, dejando aparte los sentimentalismos y las trivialidades de la vida casera, es precisamente la «hija» de la casa. La técnica es una variante de la antigua convención teatral de la exposición narrativa, la que Lorca adopta de propósito para sostener su concepción poética de Rosita como figura de poca articulación verbal. Por eso las tres personas de la casa asumen una importancia especial en la composición de la obra. El Tío es un delicado botánico que crea la *rosa mutabile* y que derrama por todo el acto I su lenguaje profesional de las flores, reforzando de este modo el motivo de la obra, el floralismo de la visión de Granada de 1885. La Tía es una prosaica dueña de la casa quien funciona como madre de Rosita, y es la única persona a quien comunica el sobrino-novio la noticia de su viaje a América. (Vale notar que es la voz de la Tía la que domina en esa conversación y no la del sobrino, siendo éste un pálido personaje masculino típicamente lorquiano). Del Ama, persona vigorosamente realista y popularista, es la voz activa que expresa, más que ninguna otra, el aprieto angustiado de la «niña», así como la actitud de Lorca mismo para con su heroína.

De los tres actos, el segundo es el más abiertamente histórico. Lo logra Lorca inmediatamente al levantarse el telón, mediante las alabanzas del nuevo siglo que enuncia el señor X en su conversación con el Tío. Positivista y progresista de modo provinciano a quien el dramaturgo reduce a caricatura, el señor X está encantado del fenómeno nuevo llamado «automóvil» y la creciente velocidad ganada en esos vehículos. Su entusiasmo por lo novecentista le impresiona poco al tío de Rosita, cuya sensibilidad, como la de su sobrina, es poética y antimaterialista, y nada adicta a los cambios radicales que va trayendo la nueva centuria, especialmente cuando se trata de mayor velocidad. Mediante la misma conversación sabemos que el señor X pretende a Rosita y que su visita es para entregarle un regalo de cumpleaños. Lorca, pues, sigue recurriendo a la práctica de informarnos de la historia de Rosita mediante el diálogo expositivo de otros personajes. [14] Del mismo modo sostiene la pintura de la época, valiéndose de conversaciones para hacer referencia a acontecimientos y personas en el mundo exterior, describir objeto en boga, y mencionar una variedad de otras cosas típicas de aquel momento histórico. [15] La práctica continúa por todo el acto, bajo el dominio del tema de Rosita y sus circunstancias, visible o no ella misma. Como en el acto I, es el Ama quien pone el dedo en la llaga temporal de que sufre la «niña», aunque, como se ha notado más arriba, la voz de Rosita misma funciona dramáticamente por un momento breve. La tertulia con las amigas visitantes amplía la perspectiva de la sociedad granadina del novecientos, dando a luz, entre otras cosas tanto alegres como tristes, la importancia de las apariencias y la categoría social, y los patéticos aprietos económicos que se sufren para sostener la vana ilusión de superioridad social. [16] Todo esto es pertinente a la vida de Rosita, pero en un sentido inverso, porque representa el mundo en que *no* participa ella, el mundo público que ha ido evitando, mediante un aislamiento que se ha impuesto a sí misma para sostener sus ensueños y para no ver el mundo exterior y los visibles cambios que marcan el paso del tiempo.

En la desolación del último acto todo es dramatización del tiempo histórico. Aunque le infunde al personaje de Rosita su nuevo vigor dramático, Lorca sigue utilizando las normas

[14] *Sabemos, por ejemplo, que Rosita ha sido por su modo obsesiva como Yerma. Se le han ofrecido oportunidades de casarse, pero las ha rechazado todas: si no con el primo, con ninguno.*

[15] *Véase Francisco García Lorca,* Federico y su mundo, *Madrid, Alianza, 1980, pp. 362-4. No hay que decir que el diálogo no es el único mode de evocar el momento histórico. Varias estilizaciones plásticas lo acompañan, con la brillante visualidad típicamente lorquiana.*

[16] *Roberto Sánchez percibe el impacto de Galdós y Arniches en la composición del acto segundo, así como el de Chejov en el tercero, ob. cit., pp. 327-36.*

técnicas ya establecidas: diálogo narrativo entre el Ama y la Tía, y visitas episódicas de amigos, todo ello destinado ahora a comunicar cuánto se han envejecido los inocentes mundos de 1885 y 1900, no sólo dentro de la casa sino también en el mundo exterior. Dos de los visitantes son reliquias patéticas del pasado. Uno es don Martín, el viejo maestro de colegio que sigue nutriendo, como Rosita, sus antiguos sueños frágiles de poeta, pero que se encuentra, como todos sus colegas, víctima del comportamiento despiadadamente abusivo de la nueva generación de muchachos. El otro, que aparece por sólo un momento breve, es una sombra del acto II, la Solterona 3ª, [17] esa buena amiga que había tocado la música durante el cumpleaños de Rosita y que ahora da lecciones de piano para sostenerse económicamente. El tercer visitante nos lleva aun más hacia atrás, al ya desintegrado mundo del acto I. Es el hijo de la mayor Manola de las tres que había subido con la joven Rosita «a la Alhambra/ las tres y las cuatro solas». La breve conversación con este muchacho provoca recuerdos intensos de la juventud de la generación anterior, esto es, la de su madre y Rosita, y es él quien enuncia la devastadora nota social que subraya el movimiento del tiempo desde esa vieja generación hasta la nueva: «Usted lo pasa bien, doña Rosita» (II, 831). ¡Doña! La Rosita de antaño ya no existe. El pasado se ha muerto, y con él la esperanza.

La historicidad no destaca en el teatro de Lorca. Sólo dos obras están escritas con una perspectiva claramente histórica, y, curiosamente, estas dos son las únicas que tienen que ver con Granada: *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera.* Cada una es una evocación cuya raíz no es una atracción intelectual por la historia sino el recuerdo de experiencias personales del poeta cuando era niño en Granada. «Mariana Pineda», explicó Lorca en 1935, «fue una de las más grandes emociones de mi infancia. Los niños de mi edad, y yo mismo, tomamos de la mano en corros que se abrían y cerraban rítmicamente, cantábamos con un tono melancólico, que a mí se me figuraba trágico: ¡Oh!, qué día tan triste en Granada/ que a las piedras hacía llorar...» (II, 1045). Sobre *Doña Rosita la soltera,* declaró que con esa obra «he querido realizar un poema de mi infancia en Granada, en el cual salen criaturas y ambientes que yo he conocido y sentido... me ha salido un poema que me parece que tiene más lágrimas que mis dos anteriores producciones /*Bodas de sangre* y *Yerma*/. Por lo que veo, me ha tocado en suerte la parte seria del teatro, debido a mi temperamento de poeta por encima de todo». [18]

Su temperamento de poeta determina en ambos casos el modo de dramatizar la historia. En 1925, en *Mariana Pineda,* ya son visibles algunos de los rasgos claves que hemos percibido en *Doña Rosita la soltera,* entre ellos, la fidelidad absoluta a los versos de un romance popular, [19] y la historización dramática entretejida con la poetización del tiempo. [20] Las dos obras comparten también un sentimiento de ternura y afecto que se vuelve a ver sólo en la otra pieza de índole igualmente andaluza, *La zapatera prodigiosa*. Pero para finales del siglo XIX el personaje histórico de Mariana Pineda ya era un mito popular emocionante de la tradición granadina. El fenómeno de la soltera, por su parte, era una realidad viva del mundo burgués en el que creció el niño Federico. Al dramatizarla en su madurez, el

[17] Otra vez se confunde el año. La Solterona entra, escribe Lorca, «vestida de oscuro, con un velo de luto en la cabeza y la pena, que se llevaba en el año doce» (II, 832). En todo caso, la figura de esta mujer contribuye a la atmósfera general de duelo que pesa sobre la casa.

[18] Citado por José Monleón en «Una crónica de la cursilería española», Doña Rosita la soltera, Barcelona, Colección Voz Imagen, 1976, pp. 12-13. Se reprodujo la entrevista original en catalán en la octava edición de las Obras completas de Aguilar, 1965, pp. 1798-9, pero se ha eliminado en la edición más reciente usada en este artículo.

[19] Los dos son populares, aunque no en el mismo sentido. El de Mariana Pineda viene de la tradición oral del pueblo y es cantado por niños; el de la rosa mutabile es de raíz mas culta y burguesa.

[20] Véase mi artículo «El problema de Mariana Pineda» en la ya citada edición de ensayos sobre Lorca de Ildefonso Manuel Gil, pp. 225-36.

poeta pudo infundirle una perspectiva ampliamente histórica que abarca la desaparición de toda una época de inocencia, época que significa también la pérdida de su propia niñez. *Doña Rosita la soltera,* pues, representa un pasado histórico recordado con gran intimidad y el sentimiento auténtico de uno que lo había visto.

Doña Rosita la soltera es, no obstante, una obra de su propio momento, escrita en 1935 bajo el impacto de la visión trágica que dominaba el teatro de Lorca en sus últimos años. Sin ser tragedia, ya que no se conforma con ninguna definición formal o teórica del género, la obra, sin embargo, comunica el mismo sentimiento trágico del tiempo en un mundo sociohistórico que lo hace la tragedia *Yerma* en su mundo arquetípico de fuerzas telúricas. Rosita es una Yerma del novecientos granadino, una transposición historizada. Por otra parte, la vida de la poética soltera de Granada es también una anticipación. En 1935 le quedó a Lorca por escribir una obra más de teatro, la que terminaría la trilogía de tragedias iniciada con *Bodas de sangre*, continuada con *Yerma*, e interrumpida por una especie de interludio, la composición de *Doña Rosita la soltera.* Como esta última, *La casa de Bernarda Alba,* que es la conclusión de la trilogía, también tiene que ver con la condición de ser soltera en España. Se trata, en efecto, de otra transposición más, aunque en este caso las modificaciones son radicalmente antitéticas. Adela, la rebelde de la casa de Bernarda Alba, es una Rosita carnal, sin el sostenimiento poético de ilusiones y flores. Para ella, como para Rosita, el tiempo es el némesis, pero contraria a la granadina, la hija de Bernarda Alba lo reconoce como enemigo y se niega a esperar. Adela rechaza el aislamiento impuesto por su madre; Rosita, al contrario, escoge el recogimiento según su propia voluntad. La diferencia es la casa. La casa de Rosita es una casa de jardines abierta al mundo, en la que entran y salen a cualquier momento vecinos y amigos. Esta casa es precisamente el tipo de casa vital anhelada por la vieja María Josefa, cuya voz antigua sirve de conciencia de todas las mujeres aisladas por la tiranía de Bernarda Alba. De cierto modo la casa de Bernarda es una imagen del mundo oscuro prometido por la muerte de la inocencia del novecientos en que ha vivido Rosita.

Pero todo quizá no esté tan definitivamente perdido. Unos pocos meses antes de acabar *Doña Rosita la soltera,* Lorca concluyó el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* con los versos «Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos» (I, 558). Cuando Rosita abandona su casa al final de la obra, la casa no está completamente vacía. Dice el dramaturgo en la última acotación: «De pronto se abre un balcón del fondo y las blancas cortinas oscilan con el viento» (II, 834). La brisa que recuerda a Ignacio y el viento que evoca a Rosita son el mismo fenómeno. Lorca ha cantado la elegancia de Rosita con palabras que también gimen, y los dos, Ignacio y Rosita, continúan en el tiempo mediante la poesía del que les llora en el alma.

Sumner Greenfield

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores

I. El éxito

A finales de noviembre de 1935, García Lorca preparaba en Barcelona su último estreno con la Compañía de Margarita Xirgu (el día 27 aparece ya en *L'Hora* una larga entrevista con el dramaturgo donde se le nombró «anarquista» y «futur gran poeta de la classe traballadora»). La mayor parte de la prensa local consideró un privilegio que García Lorca estrenara primero en Barcelona, y previó y acaso alentó un acontecimiento a la vez multitudinario y sofisticado, una mezcla insólita de excelencia y popularidad («tarea de atraer hacia el teatro al público no habitual, a los desertores, a los escépticos, a los indiferentes». EDG, 14-XII-35). El 12 de diciembre, *El Día Gráfico* de Barcelona incluía un retrato de García Lorca y un suelto que anunciaba enfáticamente la presencia en la ciudad de varios críticos teatrales madrileños[1] para asistir esa noche al estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.* El mismo día, *L'Humanitat* recogía unas declaraciones del autor «antes del estreno» que habían de orientar decisivamente los juicios de la crítica, y Ernest Guasp, en *Mirador*, recordaba por extenso la primera lectura de la obra ante la Compañía de Margarita Xirgu (septiembre de 1935), al pie de una fotografía del grupo, que García Lorca le había dedicado; y concluía: «quiero correr el riesgo, si es que lo hay, de asegurar que *Doña Rosita* es la mejor producción que como poeta ha dado hasta hoy García Lorca al teatro».

Parece haberse creado de este modo una atmósfera de éxito y entusiasmo a la que cedieron no menos de 27 reseñas y reportajes publicados en Barcelona y Madrid durante la semana siguiente. Ignasi Agustí, que fue el más radical y decidido de los dos únicos disidentes, se alegraba el día 16 en *L'Instant* de que una «oportuna indisposición» le hubiera permitido librarse del «calor» de este estreno y de todos los «motivos de intoxicación» que habían limitado la capacidad de tantos críticos. En *L'Instant* del día 13 y en *El Día Gráfico* del 14 se atestigua ese éxito («Todos coincidían en apreciar que con *Doña Rosita* García Lorca ha producido seguramente su obra más completa», Ins) y se alude incluso a un cierto amago de historia colectiva a la entrada del local y en sus pasillos. Tal vez el mayor exponente del éxito de crítica fue un reconocimiento general que hasta entonces le había sido escatimado: el dramaturgo García Lorca estaba a la altura del poeta y los valores de *Doña Rosita* eran sobre todo «teatrales»:

> Pues que en *Bodas de sangre,* pues que en *Yerma* triunfaba, sobre todo, el poeta (...). No así en *Doña Rosita,* que tiene su exacto y único marco en el teatro (Van).
>
> La escena final del tercer acto es magistral (...); estilo y solución escénica muestran ya con absoluta plenitud la personalidad excepcional del dramaturgo en Federico García Lorca (ES).

[1] *Olmedilla, del* Heraldo de Madrid; *Cruz Salido, de* Política y El Socialista; *Antonio Espina, de* El Sol; *Obregón, del* Diario de Madrid; *Díez Canedo, de* La Voz; *Marín Alcalde, de* Ahora; *Isaac Pacheco, ¿de* El Liberal?; *Eduardo Haro, de* La Libertad. *Véase* El Día Gráfico, *14-XII-35, p. 15.*

Intenso temperamento de dramaturgo (Mati).

Sin embargo, aquellas reseñas —a pesar de cierta desmesura en la predicación del éxito— no resultan en general desorbitadas o injustas, sino más bien ambiguas, mensajeras a la vez de la aprobación y el desconcierto: por un lado, y en el terreno más explícito, la mayor parte de las reseñas no dejan de razonar sus juicios y su entusiasmo de forma detallada y convincente. Plantean así, una vez más, a la historia de la recepción teatral, el delicado dilema de los grandes éxitos: ¿hasta qué punto es el autor quien ha sometido a su público o el público a su autor, para alcanzar esa extraordinaria sintonía? [2]. Por otro lado, las mismas reseñas descubren, casi siempre entre líneas, un amplio margen de indecisión, ciertas formas de perplejidad que el drama parece inspirar a su público, más allá de la devoción prevista. No se trata exactamente de un desdoro o una cortapisa del éxito, sino de una nueva distancia entre el autor y su público, una cierta solución a aquel dilema: bajo la aparente armonía se encuentra un oscuro desconcierto, y hay entre el drama y el espectador más tensión que acuerdo, más duda que sumisión.

II El desconcierto: comedia, tragedia

Las reseñas suelen compartir las expresiones del éxito, pero cada una tiene su propio acento al comunicar el desconcierto. A finales de 1935, el *horizonte de expectativas* del público de García Lorca había sido configurado por sus dos «tragedias» inmediatamente anteriores, *Bodas de sangre* y *Yerma*; por firmes promesas de una nueva tragedia que completara la trilogía («Ahora voy a completar la trilogía que empezó con *Bodas de sangre*», 1-I-35, p. 1768; «estoy trabajando en otra tragedia», 17-IX-35, p. 1785) y por una declarada voluntad de insistir en la tragedia: «Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias» (3-VII-34, pp. 1759-1760).

Pero el mismo García Lorca introducía, casi a la vez, la primera quiebra en esas expectativas, casi a la vez, la primera quiebra en esas expectativas, con una actitud más indecisa que contradictoria: el 15 de diciembre del 34 declara estar «escribiendo una comedia (...), comedia burguesa», a la que titula ya *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (p. 1763); el 1 de enero de 1935 sustituye el rótulo de *comedia* por el de *tragedia*, «se trata de la línea trágica de nuestra vida social (...). Recojo toda la tragedia de la cursilería española» (p. 1768). En algún momento de ese mismo año vuelve a definirla como «comedia», la relaciona con el «cinema dell'anteguerra» y describe inverosímilmente a Rosita como «la piccoloborghese, senza un soldo, cha fa la donna fatale e parla in francese» (p. 1781). Por último, el día del estreno explica en *La Humanitat:*

> Per a descanar de *Yerma* i *Bodas de sangre* que son dues tragèdies, jo volia realitzar una comedia senzilla i amable; no m'ha sortit peró perque el que m'ha sortit és un poema que a mi en sembla que té mes llagrimes que les meves dues anteriors produccions (1799) [3].

Sobre esta última indefinición tomará partido la crítica del estreno. Cabe prescindir de

[2] *El mismo García Lorca parece, por aquellos años (1934-1936), seriamente preocupado con este tema: indaga sobre la «crisis de autoridad» del teatro (p. 140) y proclama que «el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro» (p. 151).*

[3] *En García Lorca continúa la incertidumbre después del estreno. En una entrevista aparecida en* Crónica, *de Madrid, el 15 de diciembre, dirá «¿Comedia he dicho? Mejor sería decir el drama de la cursilería española» (p. 1800); en la última referencia que parece haber hecho a la obra, el 7 de abril de 1936, la llama sólo «mi última comedia» (p. 1811). En cierto modo, García Lorca recupera así el concepto de «comedia rota» con que había definido quince años antes* El maleficio de la mariposa: *«comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón» (p. 669).*

los que simplemente transcriben las palabras del autor (Veu). Entre los restantes sobresalen dos extremos de opinión: *Renovación* (y parejamente *El Día Gráfico* y *Diario de Barcelona)* proclama que la obra «difiere en cuanto al género esencialmente de las anteriores» y la incluye decididamente entre las comedias[4].

El Sol añade un matiz: aunque las supera, esta «comedia» está más cerca de *Mariana Pineda* y de *La zapatera prodigiosa* que de la producción más reciente; es, pues, una suerte de ventajoso retorno. Por el contrario, para el crítico de *Las Noticias* (como para el de *El Popular)* García Lorca no sólo «prosigue» sino que «acentúa su modalidad de arte trágico»; *Doña Rosita* es «la tragedia misma de *Yerma* (...) corregida y aumentada»[5]. Equidistante de esos dos extremos, se ubica la gran mayoría, mucho más lúcida e indecisa. Los términos «tragedia» y «comedia» alternan ahora en los mismos párrafos (Hum, Mati) sin mezclarse ni separarse del todo, sin poder prestar un servicio completo a la definición de la obra. Con todo, comienza vagamente a sugerirse un difícil deslinde: la «comedia» es más bien un elemento exterior, visible, brillante, de apariencia incluso «frívola» (ENU) que domina en los dos primeros actos, mientras la «tragedia» es «íntima» (Ram), «espiritual» (Mati), «de corazón adentro» (Mir, 12), «velada», «amortiguada», comprimida y concentrada en el alma de los protagonistas» (Mir, 14), «en el fondo de aquellos seres» (ENU) y sólo adquiere ciertos «destellos» en el acto II (Dil).

Al lado de esta doblez desfamiliarizadora, las reseñas acusan de forma algo menos pródiga y explícita otro motivo de desconcierto: la elogiada «sobriedad» de *Yerma* y *Bodas de sangre* ha sido en general desplazada por un espectaculo desbordante, incluso recargado. Sobreentienden las reseñas que el espectáculo está relacionado con la comedia, la sobriedad con la tragedia, e identifican aquellos con los dos primeros actos y éstos con el tercero. Encuentran así, por una parte, «exuberante exposición» (Pop), «cualidades espectaculares» (Ram), «comedia llena de lazos, de entredoses, de plisados» (Hum), «una vistosidad extraordinaria» (Mati), «dos estampas vivacísimas» (Pub). Las reseñas no aluden expresamente a la diferencia con anteriores estrenos, pero la ponen de manifiesto en la intensidad y la extensión con que se ocupan ahora del componente espectacular (trajes, escenarios, personajes, anécdotas, discurso). Por otra parte, algunas de esas reseñas aciertan a constatar al mismo tiempo, que el componente trágico de la obra discurre por márgenes ajenos al espectáculo, y es más bien su negación, su vaciado: «lo trágico no tiene una forma plástica ni aparatosa» (*Mirador,* 19); «No hay drama espectacular; la procesión va por dentro» (Not); con la manifestación de lo trágico, el tercer acto se vuelve sobrio y descarnado, en significativo contraste con los dos anteriores (Ram).

III La reseña de Ignasi Agustí y el espectáculo como exceso

Acaso fue esta la mayor dificultad que encontraron los reseñadores de *Doña Rosita:* conjugar la espectacularidad con la tragedia, descubrir la necesidad que las unía y que proporcionaba a la obra su carácter singular y desacostumbrado. El *desconcierto* podría formularse entonces en estos términos: si, en última instancia, la obra sólo trata de exponer la tragedia

[4] *Esta opinión pudo haber sido orientada por ciertas declaraciones del director de la compañía, Cipriano Rivas Cherif, citadas en la reseña de* Las Noticias: «Doña Rosita la soltera *viene a interrumpir a modo de "intermezzo" el ciclo trágico de la obra del autor». Muchos años después Francisco García Lorca compartiría el criterio de* Renovació. Federico y su mundo *(Madrid: Alianza, 1980) p. 360.*

[5] *José Monleón, uno de los últimos críticos de la obra que aún atiende a este tipo de taxonomías, concluye en 1981:* «Doña Rosita la soltera *es, irremediablemente, una tragedia». Véase Federico García Lorca.* Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, *volumen estructurado y dirigido por José Monleón (Madrid: Centro Dramático Nacional, 1981), p. 65.*

de la solterona española, ¿qué función cumple todo ese dilatado despliegue de datos espectaculares, que sólo parecen soslayar o posponer la inevitable tragedia? De algún modo, esta pregunta, sofocada por el éxito de la primera representación, no deja sin embargo de escucharse entre las líneas de casi todas las reseñas, en ciertas justificaciones insuficientes, en ciertos intentos de respuesta. Sólo la más desfavorable de las críticas, aparecida en *L'Instant* cuatro días después del estreno y firmada por Ignasi Agustí, atendió frontalmente a la cuestión y ofreció como respuesta una detallada censura. Con cierta impropiedd, Agustí reduce el problema al viejo conflicto entre poesía y teatro, lo dramático y lo lírico, cuando en realidad sólo explora las divergencias entre el mundo «exterior», visual, espectacular de *Doña Rosita* y la tragedia interior («destino») que, según «hace patente» el acto tercero, era el verdadero «propósito» del autor:

Sentimos decir que no lo ha conseguido, pero es así. La belleza exterior de los personajes, manifiesta en varios versos y actitudes, los ajena indefinidamente de su destino. Un culto equivocado a todo lo que tienen de pintoresco, distrajo al autor de configurarlos como había previsto. Y lo distrajo precisamente en el momento en que ya estimaba demasiado el drama para transformarlo en una caricatura. Así resulta que Lorca, en lugar de resolver el dilema, en lugar de decidirse a adoptar una posición, trata de rectificarse continuamente en las dos posiciones, y de esta indecisión surge una obra desorientadora, que batalla de punta a cabo por definirse o que deja al espectador atónito, como si ante él desfilaran una serie de bellísimos monstruos anfibios [...] *Doña Rosita* es una ausencia total de obra, y a cambio de ésta se nos sirven subterfugios brillantes, primero literarios, después pictóricos, de época: por una parte, anécdotas relatadas, descripciones de regalos, descripciones del sentimentalismo novecentista. Por otra, anécdotas representadas, como la fiesta de onomástica [...]. Bellos subterfugios que incitan a preguntar continuamente dónde puede haberse ocultado la obra, sin obtener respuesta.

De hecho, la crítica de Agustí es más un complemento que una contradicción de las otras reseñas. Articula, en primer lugar, un desconcierto que los demás reprimen. En segundo lugar, tiene la ventaja de reconocer un exceso donde sus colegas percibían —y elogiaban— un ejercicio meramente documental: lo que Agustí censura como «subterfugios brillantes» se justifica para los otros como «evocación perfectamente documentada» (ENU), «fiel a la época que evoca» (Hum). Así, para la mayoría, «lo que se ha propuesto el autor es, principalmente, evocar un ambiente y hacer revivir una época» (Ren). Agustí, en cambio, reconoce nada más el propósito último y profundo —la exposición de un drama interno— y todas esas evocaciones le parecen una mera distracción. A pesar de sus diferencias, los dos bandos describen en el fondo un solo fenómeno y comparten, incluso, el mismo criterio: *Doña Rosita* es un mecanismo de piezas «bellísimas», acaso «perfectas», pero difícilmente compatibles. Agustí niega por completo esa compatibilidad; los demás se limitan al elogio de la piezas sin indagaciones ulteriores. Importa ahora que en ambos casos se promocione lo íntegro, lo unívoco, lo transparente, y se rechace o se ignore esa cualidad de «anfibio», esa misión de «ocultamiento» y «subterfugio» que Agusti es, sin embargo, el único en enunciar.

Si es posible prescindir así de las nociones menos urgentes de éxito y de fracaso, cabe concluir que *Doña Rosita la soltera* desborda el *horizonte de expectativas* de su público mediante una fórmula imprevista que favorecía el desvío, la «distracción», la «rectificación». Desde este punto de vista, el *propósito* de García Lorca se vuelve más complejo y equívoco, pero la obra parece haber encontrado su unidad: el tema de *Doña Rosita* no es sólo la tragedia de la solterona, sino también su disimulo, su ocultamiento. El espectáculo documental es parte de la tragedia porque sirve, en primer término, para encubrirla y enmascararla; la tragedia es parte del espectáculo porque, en último término, lo traspasa, lo denuncia, lo borra.

IV. Tiempo de la obra / tiempo del espectador

Sólo el espíritu de disensión con que debió componer su reseña puede explicar que Agustí pasara por alto el aspecto de la obra más atendido por sus colegas: el tiempo. Práctica-

mente todas las otras reseñas dan cuenta pormenorizada y casi obsesiva de lo que consideraban tema esencial, mensaje inconfundible de la obra: el paso del tiempo, las señas de su tránsito, la angustia, el deterioro. Con palabras muy semejantes y en un orden parecido, cada crítico anotó minuciosamente fechas, edades, transiciones, hasta poner de manifiesto el espeso tejido temporal que arropa al espectador de *Doña Rosita*. Bastante años después, Francisco García Lorca recuerda: «Hay también un personaje mudo, el más importante: el tiempo»[6]. En la última hora, Jorge Lavelli ha explicado: «Es el tratamiento del tiempo, figura fundamental, yo diría que protagonista del drama»[7]. Agustí, por el contrario, no percibe esa ubicuidad del tiempo en la obra y se limita a juzgar una sola de sus manifestaciones: «la época —o las épocas— de *Doña Rosita* han perjudicado al dramaturgo» porque, en lugar de «identificarse» con ellas, García Lorca «para tratar del novecientos no se ha movido de 1935».

El desacuerdo es esta vez profundo y sintomático: para un espectador habituado a «identificarse» fácilmente con la escena (y a esperar la misma identificación en el autor), *Doña Rosita* resulta una obra de «contraste», de desajuste, y le exige un modo distinto de participación. Agustí es todavía el espectador que aspira a la identificación y se niega a participar en un ejercicio imprevisto. Los otros críticos advierten, en cambio, el «contraste» («El único contraste es el que se produce entre la escena y el público», Ren; «El contraste de aquellas costumbres con las nuestras», ENU), lo ponderan con detalle (Veu) y, si no llegan a formular expresamente los mecanismos y la función de ese *contraste*, no dejan sin embargo de prestarse a su juego, de cooperar con él. En este contraste, en esa cooperación entre el espectador y la obra, es donde el tiempo se realiza a la vez como espectáculo y como secreto, comedia y tragedia, exceso y ausencia. De este modo, el éxito de *Doña Rosita* se configura precisamente como una concesión o entrega del público al autor; su fracaso, por el contrario, no es más que una resistencia del espectador, un refugio en los viejos horizontes.

El primer dato significativo de la relación entre el tiempo (la época) de la obra y el del espectador es quizá la mezcla de precisión e inestabilidad con que se ha fijado esa distancia: contra su más inveterada costumbre, García Lorca se permitirá en *Doña Rosita* fijar un tiempo determinado, «mil novecientos» (en un lugar igualmente definido, Granada), que es a la vez un tiempo ambivalente: «está demasiado cerca para ser histórico y demasiado lejos para ser actual»[8]; «tiempos, aunque recientes, pretéritos» (ES). Es decir, un tiempo que no permite al espectador medio la enajenación absoluta, porque forma parte de sus vivencias («criaturas y ambientes que yo he conocido y sentido», declara el mismo García Lorca, p. 1798), ni tampoco la completa identificación, porque pertenece a otras generaciones («es algo que hará reir a nuestras jóvenes generaciones», advierte el autor, p. 1768).

Doña Rosita inscribe de este modo a su propio espectador: una figura perfectamente ubicada en el tiempo, pero a la vez marcada con ambivalencias y conflictos temporales que la obra alentará por todos los medios. Porque, en 1935, *Doña Rosita* no sólo mantenía un contraste rigurosamente calculado con sus espectadores, sino que proyectaba entre ellos otra división, otro contraste de orden temporal: sin duda, García Lorca compuso la obra, en primer término, para las gentes de su generación (que habían de ser mayoría entre su público), pero no parece haber ignorado la presencia de otras dos generaciones que no podían mantener la misma relación con la obra. Primero, los más «jovenes», a los que «hará reír»; segundo, los más viejos, propensos a la nostalgia e identificados con la tragedia. Así, el paso del tiem-

[6] *Francisco García Lorca, op. cit., p. 368.*

[7] *José Monleón, op. cit., p. 44.*

[8] *Francisco García Lorca, op. cit., pp. 361-362.*

po, la transición, el contraste, no sólo es el motivo esencial de la obra («tres épocas, tres ambientes, tres almas», Van), sino también la configuración especial del público que inscribe [9].

La trayectoria del tiempo en *Doña Rosita* se realiza también mediante un segundo contraste, tal vez menos registrado, pero no menos eficaz e intenso: el que marcan los entreactos como momentos infinitamente flexibles de vacío y transición. García Lorca comenzará por imponerles un ritmo casi autónomo: los reseñadores constatan como una fatalidad previsible «los quince años trascurridos desde que bajó el telón en el primer acto» y «diez años más entre el segundo y el tercero» (Van). Con esa estricta definición, el entreacto, que es convencionalmente el tiempo del espectador, el retorno al presente, el momento privilegiado de la insignificancia, se incorpora a la obra como una metáfora especialmente adecuada de lo pasado, lo transitorio, lo vacío, sinécdoque de los años, ironía de la brevedad. Convergen y confligen de nuevo el tiempo de la obra y el tiempo del espectador. Con el *entreacto* como límite y como contraste, ciertas cualidades formales de los actos adquieren un énfasis singular y, a la vez, un perfil equívoco y desacostumbrado: se acentúa la visibilidad y el volumen de los cuadros, pero también su condición de máscara o encubrimiento provisional; se subraya el carácter estático, casi fijo, de cada fragmento —de cada instante— y al mismo tiempo se sugiere lo insostenible y caduco de esa acentuada presencia.

El último paso en esta trayectoria del tiempo teatral requiere una nueva cooperación entre la obra y su espectador: los tres actos de *Doña Rosita* no se resuelven en un final absoluto; constituyen más bien un paradigma de la mutación y el deterioro que se proyecta calculadamente hacia el futuro. Desde el presente de la obra (mil novecientos) hasta el presente de los primeros espectadores (1935), la distancia concebida para el contraste y la ambivalencia acaba por quedar incluida en el mismo cuerpo de la obra, y no sólo por la presencia activa del espectador, sino también por ciertos mecanismos del texto que escamotean la cancelación de *Doña Rosita*.

En primer lugar, el ritmo con que se suceden los actos y el carácter en cierto modo cíclico de su yuxtaposición, postulan una suerte de indefinida continuidad: mañana, tarde, hacia el anochecer; juventud, madurez, hacia la vejez. La constante apelación al motivo tradicional de la rosa es otra forma de aludir a esos ciclos universales. Al mismo tiempo, se trata de tres momentos o tres fechas significativas repetibles, sobre todo la de los dos últimos actos: el primero es una despedida, el segundo un cumpleaños, el tercero una mudanza. Cuando los reseñadoras destacan la cualidad evocadora y la verosimilitud de esas escenas, confirman indirectamente, que el autor no ha puesto el acento en lo singular, exclusivo o accidental de cada paso, sin en su valor representativo, esencial. García Lorca aprovecha así ciertas convenciones como referentes: gestos, personajes, situaciones, lenguaje, remiten al espectador a experiencias comunes de tipo «literario, pictórico» (Ins), de modo que «el auditorio, sin el menor esfuerzo, experimenta ante estas estampas las naturales impresiones que reciben el alma al hojear un viejo álbum de retratos» (ENU). García Lorca, «a diferencia de tantos fervientes actualistas» (Mir), no ejerce en *Doña Rosita* la mera repetición de lo familiar; no se identifica con los modelos establecidos, sólo los alude. Las convenciones ordinarias son en su obra un fenómeno consciente de sí («self-conscious»), enmarcado, enfático.

En este paradigma de la mutación y el deterioro, el final de la obra adquiere un carácter insospechadamente abierto e inconcluso: en el último momento, Rosita no ha llegado a la vejez ni mucho menos a la muerte. Más aún, en ese desalojo de personajes que realiza el

[9] *Estas dimensiones del público inscrito en la obra acaso pueden considerarse un indicio o una manifestación de la amplitud que el público de García Lorca había alcanzado ya. Sus primeras obras estrenadas parecían prevenir: por una parte, un gran público hostil y, por otra, una minoría de afines. En el momento de escribir* Doña Rosita *ha prescrito esa expectativa del autor, que prevé de algún modo la atención y el interés de una compleja multitud.*

tercer acto. Rosita se define explícitamente como la permanencia, la identidad sin límites: «Y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes» (p. 1428). Al mismo tiempo, Rosita se ha convertido en el motivo de todos los «pero» y los «sin embargo» con que el discurso de la obra impide su final y borra las líneas definitivas:

Yo ya estoy entregada [...] ¡Pero cuando pienso en Rosita! (p. 1414).

Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor (p. 1416).
Muy bien y ¡silencio!; pero te veo a ti ... (p. 1427).
Todo está acabado... Y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos [...]. Quiero huir, quiero no ver [...], y sin embargo la esperanza me persigue (p. 1429).

Ya desde mucho antes en el texto, ese *futuro* previsto por los personajes —y que tiende a aproximarse cronológicamente al *presente* del espectador— es objeto de calculadas precisiones y garantías. Apenas comenzado el Acto I recuerda el Ama: «Cuando chiquita tenía que contarte todos los días el cuento de cuando ella fuera vieja: "Mi Rosita ya tiene ochenta años"... y siempre así» (p. 1354). Al principio del Acto II el cuento se reproduce como estricta profecía: «Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia» (p. 1380). María Luz Morales, uno de los espectadores más avisados que asistieron al estreno de *Doña Rosita*, hizo esta expresa conexión entre el tiempo de la obra (1900) y el tiempo del primer espectador (1935):

Ahora que Rosita es muy vieja —en este año de 1935 por los setenta andará ya— cuando los nietos de sus amigas la miran como a un ser frío y pasivo a quien nunca sucedió nada, que nunca tuvo amor ni juventud, el poeta nos va a resucitar aquella su vieja historia de amor (Van. Subrayado mío).

La obra reconoce de algún modo el tiempo del espectador, y el espectador, a su vez, acoge en su presente el tiempo de la obra. El «ahora» de la obra (pp. 1415, 1430 y 1437) y el «ahora» de las reseñas, no son únicamente momentos separados y distantes de una dilatada peripecia, sino también momentos superpuestos: el *presente* del escenario y el *presente* del espectador coinciden de modo absoluto en el acto de la representación. En esta coincidencia de lo distante se cifra el proyecto temporal de *Doña Rosita.*

V. El espectáculo y el tiempo

Esta densa y compleja relación temporal entre el espectador y la obra no es sin embargo un fenómeno frontal o de superficie: ocurre más bien de forma lateral y casi secreta, como una suerte de réplica o desafío al monumento de visibilidad y sonido que, según los reseñadores, constituía *Doña Rosita* en primer término. En este sentido, el espectáculo cumpliría sobre todo una misión encubridora, promovería la entidad y la definición de ciertas imágenes, en perjuicio de un sentimiento de transitoriedad apenas definible y fundamentalmente incorpóreo. Pero este espectáculo, que los reseñadores describieron casi como un elemento autónomo, unívoco, aislable, ofrece desde la perspectiva del «tiempo» un carácter mucho más ambiguo y más cómplice: encubre pero delata; es a la vez noticia del tiempo y el gesto que la desmiente. Es espectáculo no es ya una premisa de la comedia, irreconciliable con la tragedia del tiempo, sino la expresión misma del desdoblamiento que da unidad a la obra.

El primer elemento delator es el mismo que se había censurado como distracción: lo pintoresco, lo redundante, lo excesivo. En esa mera abundancia espectacular acaba por reconocerse una señal del tiempo: «estos dramas del corazón alcanzaban unas proporciones y usaban unas palabras que no son las que corresponden a los días mondos y lirondos en que

vivimos» (Ram). Otro testigo reconoce igual sentido de época incluso en la cadencia del espectáculo: «ritmada con aire de vals» (Mir). Desde este punto de vista, la «sobriedad» proverbial de *Bodas de sangre* y *Yerma* era un signo de contemporaneidad, mientras la «exuberante exposición» (Pop) de *Doña Rosita* era un indicio del pasado y su caducidad. A este valor referencial del espectáculo contribuyen voluminosamente los símbolos de la obra. Los colores, las flores, algunos objetos, constituyen «lenguajes» —como declara el mismo título— que el texto prodiga: son figuras de época cuya promoción sería una redundancia si no fuera, antes, una señal del tiempo que ha pasado, una representanción de lo caduco y lo prescrito. El referente, en este caso, incluye también las manifestaciones literarias que datan. *L'Instant* y *La Rambla* señalaron el carácter literario o libresco que recargaba esos signos y los volvía conscientes de sí («self-conscious») [10]. En cierto modo, el mismo parentesco que *Doña Rosita* parece establecer en *El jardín de los cerezos* [11] (escrita en 1903, estrenada en 1904 y presentada en Madrid por el Teatro de Arte de Moscú el 9 de marzo de 1932), puede considerarse también una forma de aludir a la época y a la distancia que la alejaba del nuevo espectador. Lo que en *El jardín de los cerezos* era sólo presencia, mera denotación, adquiere en *Doña Rosita* un doble valor: a la denotación añade los énfasis; es, por una parte, noticia del pasado y, por otra, conciencia del presente.

Con todo, los elementos más poderosos del espectáculo son el espacio, los personajes y sus palabras. Antes de comenzar la representación, el subtítulo —«Poema granadino»— propone a los espectadores una noción precisa y previsible espectacular del espacio, que será escamoteada durante el curso de la obra, a medida que ese espacio se configure como imagen cerrada y distante, imagen de los distante y lo cerrado. García Lorca había entrevisto en 1926 aquella condición de «paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos», del poema de Soto de Rojas, donde se fundaba una estética granadina de diminutivos y habitaciones cerradas: «Granada no puede salir de su casa. Granada, solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria y no tiene más salida que su alto puente natural de estrellas» (p. 1686). Pocos días después del estreno de *Doña Rosita*, insistirá: «Granada es una ciudad encerrada, maravillosa, pero encerrada. Y debe ser así» (p. 1804). El espectador conocerá un desplazamiento desde aquella Granada anterior y exterior a la obra (que posiblemente conservaba para aquel público ciertas connotaciones románticas de espacio abigarrado y distante, en la Geografía y en la Historia), hacia esta otra Granada poemática, tan ajena a su experiencia real como los espacios innominados y u-tópicos de *Yerma* y *Bodas de sangre.*

En el primer acto de *Doña Rosita* se establece una aguda distinción entre «aquí», «esto» (Granada) y «alla», «aquello» (América, el mar, lo remoto); se asocia lo primero con el tiempo detenido y lo segundo con la libertad y el movimiento en el tiempo; y se introduce por primera vez en la obra la expresión «estas cuatro paredes» que —como en *Bodas de sangre* (p. 1268) y en *Yerma* (p. 1314)— es uno de los significantes de la soledad femenina:

> Mi niña se queda sola en estas cuatro paredes y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirar al faisán (p. 1363).

Pero ese parlamento no es aún más que una premonición, y en el curso del acto Rosita se desplaza todavía sin sospecha ni límite entre el interior y el exterior de la *casa.* Para el cumpleaños del segundo acto, sin embargo, el tiempo y el exterior han reducido distancias y ya es posible reconocer su amenaza en torno a la *casa:*

[10] *El mismo tipo de verso que García Lorca emplea en la obra se vuelve un signo de época.*

[11] *En* El jardín de los cerezos *pensó inmediatamente alguno de los primeros reseñadores (por ejemplo, Domenec Guanse, en* La Publicitat) *y, a raíz de la última reposición, José Monleón y Jorge Lavelli. Véase la entrevista incluida en la citada edición de José Monleón, p. 91.*

En la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiere perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo [...]. Si no viera a la gente me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco? (p. 1389).

Con el tercer acto, el conflicto creciente entre el interior de la *casa* y el exterior del *tiempo* ha alcanzado esa suerte de meta absoluta en la que se reúnen la identidad y la nada, la permanencia y la muerte: «Y yo igual, con el mismo temblor, igual [...]. Y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie» (p. 1428). El escenario corresponde entonces al último reducto de la inmovilidad, completamente acorralado por el tiempo; las «cuatro paredes» (p. 1428) son la última «desgracia» y en su deterioro el espacio adquiere connotaciones eclesiásticas y funerales: «como si estuviera en una iglesia» (p. 1412), «como si sacaran un ataúd» (p. 1421), «como si en la casa hubiera un muerto» (p. 1426). El Ama inquiere: «¿Y a morir tocan?» (p. 1416) y la Solterona 3 entra en la casa «vestida de oscuro con un velo de luto en la cabeza» (p. 1435). Pero el oscurecimiento general del fin de la obra, que no concluye ni cancela, hace de esa muerte figurada un gesto incompleto y vacío, «este duelo sin muerto que está usted presenciando» (p. 1436), algo «peor» que la muerte (pp. 1416 y 1421), indefinido e interminable: «dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca» (p. 1428), con el único deseo de «descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón» (p. 1429). En el último momento, ese espacio —«sitio»—, «rincón»— no es ya más que «la escena sola» (p. 1438), en una suerte de entreacto, mientras llegan los «nuevos dueños» (p. 1427), y se inicia un nuevo ciclo, un nuevo relato. Pero esa «escena sola», donde un espectáculo enfático e insistente ha venido superponiendo edades y connotaciones hasta borrar su identidad original, ya no puede ubicarse precisamente en un pasado concreto de una geografía concreta, reconocida por el espectador, sino más bien en una zona equívoca y ajena, construida o figurada por el drama, que forma parte de todos los espacios y de todos los presentes.

Expresamente identifica Rosita a *los otros*, «la gente» (pp. 1389, 1428, 1437) como las más intensas e intolerables señales del paso del tiempo que le impone su realidad. La obra parece dar prioridad a este punto de vista de Rosita y dota a los *otros* personajes de una dimensión predominantemente temporal a la vez que relativa: apenas si ostentan una existencia propia y absoluta, junto a su valor caleidoscópico de proyecciones, variantes, alternativas de la protagonista, en su condición temporal. De este modo, el paso del tiempo no se registra sólo como cambio de vestuario o como una huella que el maquillador deberá traducir periódicamente sobre los rostros de los actores, sino también y sobre todo por medio de asociaciones, sustituciones, yuxtaposiciones de personajes en escena, que ponen el espectáculo una vez más al servicio del tiempo.

Este nuevo tipo de personajes desconcertó a los espectadores de 1935 como a los de 1981. Para los primeros, se trataba todavía de dilucidar si la concepción de los personajes era «realista» o no. Alimentaba este criterio la noción de que era preferible un personaje de carácter completo e independiente, que pudiera describirse en sus propior terminos, a un personaje estrictamente simbólico o funcional, que sólo existiera al servicio de una peripecia o de una idea. El dilema, sin embargo, iba perdiendo vigencia ante los personajes de García Lorca, y se llenaba de matices y disimulos: «su configuración no está reducida a la de simples estampas, sino a la de auténticas figuras generadoras de pasiones y dramas» (Ins); «la briosa pintura de doña Rosita, que acusa en su concepción, más que un personaje de comedia, el de un poema, porque en éste es permitido violar el contorno humano, exaltándolo y sublimándolo hasta culminar en la abstracción lírica» (DdB). Con todo, se menciona todavía el «realismo» o la «autenticidad» (ES, Veu, Dil), se alude a lo «castizo» (EDG) y se encuentra

incluso en la obra «la nota de "género" del mejor Fortuny» (ES), mientras se decía si García Lorca caricaturiza («certera caricatura», EDG) o «no caricaturiza» (ENU, Mir). Esta perspectiva impidió a aquellos primeros espectadores percibir el valor caleidoscópico y relativo de las figuras que rodean a doña Rosita. En 1981, el criterio era sólo en parte diferente: se trataba de determinar el grado de necesidad de los personajes, si pertenecían a un plano «anecdótico» inmediato o a un plano remoto, compuesto por «una serie de paréntesis» de carácter un tanto «mítico y surreal». Las Manolas, por ejemplo, resultan entonces «marginales a la historia» y su escena constituye uno de los varios «paréntesis», como la de las solteronas o las Ayolas, si bien con un molesto «despego» que los otros no tienen [12]. Pero lo que Lavelli y sus compañeros de 1981 consideran paréntesis de apoyo al «mundo principal» había sido ya descrito en la primera recepción como una complicidad de los dramas secundarios con el drama principal (Hum). Jorge Lavelli, Nuria Espert, José Monleón y sus colaboradores parecen así sostener, con otras palabras, la misma alternativa que presidía aquel primer horizonte de expectativas: caracteres completos y definidos, o figuras de servicio, que sólo tienen sentido en determinada relación. Entre líneas, José Monleón delata la dificultad que aún suponían en 1981 los personajes de García Lorca, cuando escribe sobre la puesta en escena de Lavelli: «los actores intentan dar a sus personajes —cuando no son mitos, definidos por la imagen— la mayor verdad existencial, que es mucho más que la estricta verdad anecdótica. Pese a ello, la "identificación" tradicional entre el espectador y el personaje no se produce» [13].

Espectáculo y tiempo corresponden, en el orden de los personajes, a un exceso y una ausencia: por una parte, la proliferación (presencia) de ciertos personajes aparentemente superfluos (Manolas, Solteronas, Ayolas, pretendientes...) no sólo llena literalmente el escenario sino que enmascara y distrae el curso esencial de la obra, que es el de la ausencia y la espera, la carencia y el deseo. Pero, por otra parte, esa misma proliferación se constituye en señal del tiempo, en denuncia de la ausencia. En primer lugar, como *indicio:* las dos acumulaciones más espectaculares de personajes que presenta *Doña Rosita,* la de las Manolas en el primer acto y la de Solteronas y Ayolas en el segundo, preceden inmediatamente, como una suerte de marco, a cierta noticia del novio, noticia de su ausencia. En el primer caso, es la despedida y el «falso juramento» (p. 1373) que inauguran a la vez el vacío y el paso del tiempo; en el segundo caso, es la carta que reproduce la falsa promesa («las mentirosas escritoras de cariño», p. 1414) y acuña otra forma de vacío («la cama y sus pinturas temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl», p. 1410). La acumulación y el espectáculo coinciden siempre, de este modo, con «risas» (p. 1364) y «algazara» (pp. 1408 y 1411) que preludian sistemáticamente los «llantos» (pp. 1364 y 1370) y la «llaga» (p. 1414) del vacío inmediato, de la espera sin fin.

En segundo lugar, cada uno de esos personajes que proliferan en torno a Rosita sin llegar a constituir caracteres independientes o agentes estrictamente necesarios para la acción, tienen una función decisiva como signos del tiempo. Cada acumulación espectacular de personajes constituye un paradigma sincrónico sobre el que se proyecta el sintagma general del tiempo, el proyecto diacrónico de la obra. En el primer acto, el conjunto de Rosita y las Manolas se propone indudablemente al espectador como estampa de época, con cierto propósito de establecer un contraste entre escena y patio de butacas, entre personajes y espectadores; pero, al mismo tiempo, la estampa pertenece a otro sistema de significantes: dentro del conjunto dominan aún la identidad y el equilibrio, los *otros* no son todavía para Rosita

[12] *Edición de José Monleón, pp. 114-116 y 89-91. Noticias sobre la criada y la tía en P. 94.*
[13] *Edición de José Monleón, p. 68.*

señales amenazadoras del tiempo, sino todo lo contrario, énfasis del presente y espectáculo de su inocencia. «Mis tres lindas Manolas» (p. 1364) se realizan como variantes, proyecciones de la juventud de Rosita. Son todavía el grado cero del tiempo, y el intercambio que se verifica entre los cuatro personajes no transmite ninguna información concreta, ninguna premonición, ningún recuerdo, sólo vagas descripciones y preguntas sin respuesta que atienden únicamente al futuro: «¿adónde irán?», «¿quién será?», «¿qué galanes las esperan?» (p. 1367). La misma falta de acotaciones del pasaje parece acentuar esa neutralidad: todo está en equilibrio sin énfasis ni distorsiones.

La función de las Manolas acaso no se pone enteramente de manifiesto hasta que son sustituidas, en el segundo acto, por una deformación o una parodia: el conjunto de Rosita con las Solteronas y las Ayolas ha perdido todo equilibrio, el tiempo ha reemplazado la primitiva identidad por una serie de diferencias, y la neutralidad del espectáculo ha cedido el paso a cargados significantes. Con respecto al público, el nuevo conjunto connota todavía «época» y «pasado», pero el mero desplazamiento de las Manolas y su homogeneidad por un grupo de figuras significativamente heterogéneas supone también para Rosita una dispersión que alude directamente al tiempo. En primer término, la *presencia* de Solteronas y Ayolas no ocurre ya sin cuestionamiento ni justificación —como era el caso de las Manolas— sino en un marco de quejas y reparos (explícito sobre todo en la voz sin compromiso ni disimulo del Ama, pp. 1390 y 1395), y es que los dos grupos son señales múltiples y perturbadoras del tiempo que inscriben el desajuste o la desubicación de Rosita: aún no alcanza el pasado de las Solteronas pero tampoco le pertenece el porvenir de las Ayolas, aunque «todavía, todavía tiene la brasa de su juventud» (p. 1411). La proliferación caleidoscópica de los personajes consiste ahora en una convivencia de variaciones profundas, figuras tanto de la esperanza como del deterioro, que hacen de Rosita una presencia intermedia, desdibujada, fronteriza. En segundo término, con el nuevo conjunto se introduce también el formato de la «exageración»: no sólo aumenta el númeo y la variedad de los personajes laterales en la misma medida que se dilata la *ausencia* central y Rosita descubre en *los otros* las señales de esa dilación («Si no viera a la gente me creería que hace una semana que se marchó», p. 1389), sino que la misma presencia de esos «otros» personajes incluye siempre «trajes exageradísimos» (p. 1390), «moda exageradísima» (p. 1396), es decir, un énfasis en el espectáculo que coincide con el incremento del tiempo y de la ausencia. La danza y los cantos que cierran el acto segundo representan el ápice de la exageración, destinados a celebrar (o a significar) la falsa noticia (la falsedad de la noticia) que prolongará indefinidamente el tiempo y la ausencia. La danza como espectáculo (aglomeración, colorido, ruido) constituye así un pronóstico del «vacío» (p. 1412) y la «ruina» (p. 1413) con que inmediatamente se inscribirá el tiempo en el Acto III[14].

Presencia, proliferación, espectáculo, parecen, pues, proponerse desde el comienzo de la obra como atributos estrictamente femeninos. La intervención de los hombres en *Doña Rosita* consiste, por el contrario, en una serie de interferencias aisladas, manifestaciones provisionales e insuficientes que, en último término, remiten siempre a la ausencia y el fracaso. El primer acto no parece tener otro centro narrativo que la despedida del novio y la instauración de su vacío. En cierto modo, la misma presencia del novio en ese momento es ya una forma de vacío:

Hace del novio un mito, una leyenda, una ilusión, pero no un personaje vivo, con reacciones vivas. Es un personaje que no tiene ningún alimento dramático profundo. Es un personaje que, en suma,

[14] *Creo que García Lorca aprovecha para el final del segundo acto el mismo procedimiento que Mozart desplegó al final del segundo acto de* Le nozze di Figaro: *se trata de un esquema musical donde el dúo inicial se continúa en un terceto, luego un cuarteto, luego un quinteto... etc. Hasta la apoteosis final.*

no le interesa. Y que lo utiliza para poder desarrollar los elementos de frustración de su Rosita [...]. Se trata tan sólo de un punto de partida, de un pretexto [15].

Al mismo tiempo, su discurso es esencialmente falso y sus mensajes o sus promesas se revelarán al fin sin contenido. A partir de ese episodio y ese vacío, la obra discurrirá fundamentalmente sobre una paradoja. Por una parte, el hombre es lo deseado y lo imprescindible, el sentido de la presencia y el espectáculo:

En cuanto yo pueda, me caso [...]. Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera [...]. Las mujeres sin novio están pochas, recocidas [...]. La que no quiere casar deja de echarse polvos y ponerse postizos debajo de la pechera, y no está día y noche en las barandillas del balcón atisbando la gente (p. 1401).

«Dicen que los hombres se cansan de una si la ven siempre con el mismo vestido» (p. 1335). Por otra parte, la figura masculina esencial no es más que una ausencia o un borroso simulacro:

Ayer me tuvo todo el día acompañándola a la puerta del circo, porque se empeñó en que uno de los titiriteros se parecía a su primo [...]. No se parecía nada [...]. Lo que pasa es que a Rosita le gustó el saltimbanqui. Como me gustó a mí y le gustaría a usted, pero ella lo achaca todo al otro (pp. 1380-1381).

Ayola 1. A mí casi, casi, se me ha olvidado la cara de tu novio.
Ayola 2. ¿No tenía un cicatriz en el labio?
Rosita. ¿Una cicatriz? Tía, ¿tenía una cicatriz? [...] No era una cicatriz, era una quemadura, un poquito rosada.
(pp. 1399-1400).

Los otros «pretendientes» (p. 1379; «Yo sé que hay muchachos y hombres maduros enamorados de tí», p. 1389) que aspiran a ocupar el vacío y cancelar la espera, comparten con aquella figura una misma insuficiencia, son versiones sucesivas e intermitentes del mismo fracaso sobre las que Rosita resumirá al fin: «¿Qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno» (p. 1429). Superpuesta a la imagen inicial del primo/novio, las figuras del catedrático de economía en el Acto II y de Don Martín en el tercero componen el paradigma masculino de la transitoriedad y el deterioro: por una parte, su apariencia y su discurso los configuran inmediatamente como versiones grotescas e intolerables de aquella primera figura ideal. Los mismos versos apasionados de Don Martín resultan una desfiguración y una puesta en evidencia de los versos iniciales del Novio. Por otra, Rosita no llegará a encontrarse con ellos en el escenario, y la única referencia de los nuevos amantes a la figura central y sublimada que los convoca, es una formularia mención al final del diálogo: «póngame a los pies de su encantadora sobrinita, a la que deseo venturas en su celebrado onomástico» (p. 1378); «¿No se acuerda usted que nombré décima musa a Rosita?» (p. 1422). Lo masculino es, de uno u otro modo, una forma de ausentamiento o de distancia. En el último acto, la aparición del Muchacho no sólo cierra el caleidoscopio de figuras masculinas; marca también el descentramiento final de Rosita: para el Muchacho, que se interesa ya por otros amores (p. 1435), Rosita pasa a ser «doña Rosita», y el espectáculo brillante de «lazos» y «bullones» que la había rodeado es sólo disfraz de carnaval, motivo «de risa» (p. 1433). De este modo se inscriben también con él en escena esas «nuevas generaciones» de espectadores a las que *Doña Rosita* «hará reir» (p. 1768), y la obra inaugura un nuevo ciclo vital que se confunde con el de los propios espectadores.

Un tercer contexto de personajes completa el entorno de Rosita a la vez como espectáculo y como señal del tiempo y su deterioro: las relaciones familiares. Para los espectadores de 1935, como para los de 1981, esas figuras «familiares» —la madre, el tío y, sobre todo, la

[15] *Lavelli a Monleón, en la edición citada, p. 88 y p. 94.*

tía y el ama— fueron objeto de especial aprobación por razones que especifica Jorge Lavelli: «se trata de dos personajes [tía y ama] que forman parte de una tradición del teatro burgués español. Son personajes —y el ama así lo dice en el tercer acto— que están viviendo un poco en la teatralidad; son, podríamos decir, "personaje de teatro" y están acusados como tales personajes de teatro»[15]. En ese teatro burgués del que proceden, estas figuras constituían el centro imprescindible, si no la totalidad de su población; en *Doña Rosita* no son más que uno de los fragmentos o variantes que contribuyen a la pluralidad del espectáculo: las primeras en ocupar el escenario, y las últimas en abandonarlo, comportan una suerte de continuidad o permanencia sobre la que se urden, a modo de contrapunto discontinuo, las exageraciones, las redundancias, los excesos del espectáculo. Los mismos colores —blancos, negros y grises— de sus atuendos, articulan esa misión de fondo e interioridad que alterna con lo brillante y aparatoso. En ese contrapunto, corresponde a estas figuras familiares la voz y el gesto del «desengaño» —en el mismo sentido barroco en que se utiliza, por ejemplo, la imagen de la flor y su caducidad— frente a las voces y los gestos de la celebración y la promesa. Así, la Tía y el Ama previenen regularmente, desde el principio, «el falso juramento y las mentirosas escrituras de cariño» (p. 1414): «Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para empapar lágrimas» (p. 1362), «otra vez vienen los llantos a esta casa» (p. 1363), «no hay nadie, nadie en el mundo, que traiga los algodones, las vendas [...]» (p. 1416).

Junto a ese mensaje, este grupo de personajes configura un paradigma de deterioro y decadencia que no sólo contribuye a la definición de Rosita, sino que afecta de algún modo a todos los otros personajes. En primer lugar, su misma falta de nombres propios parece reducir los caracteres —como en *Bodas de sangre*— a la mera función con que se los nombra: ama, madre, tía, tío... De este modo, la voz del desengaño no es la voz de un mensajero singular, sino la voz de la *familia*, y ese ámbito tradicional de la protección y la supervivencia comienza a presentar un perfil irreparable. En segundo lugar, las relaciones familiares de *Doña Rosita* —más aún de lo que suele ser común en los dramas de García Lorca— se definen por lo incompleto y lo deficiente: el hecho de que un reseñador tan atento como el de *La Vanguardia* confunda al tío y la tía de Rosita con sus «padres» pone de manifiesto la dificultad con que el espectador percibía una *desfamiliarización* tan minuciosa. La falta de hijos en los tíos de Rosita (y, luego, de marido), la muerte de hija y marido en el caso del Ama, pero, sobre todo, el despojo total de familia en el caso de Rosita («ni madre ni padre ni perrito que le ladre», p. 1335) no sólo constituyen una premonición y explican la trascendencia de su espera y su fracaso; corresponden también a una imagen definitivamente precaria de lo familiar que se proyecta sobre las Solteronas, Don Martín, el Muchacho y el mimo Novio/primo (que sólo confiesa «la verdad [...] después que murió su padre», p. 1415). Ninguna figura de la obra parece proponer una imagen íntegra de la familia que compense esta laboriosa demolición. En tercer lugar, la propia *casa* —como reducto *familiar*, protegido contra ese «tiempo» que sólo «pasa [...] en la calle» (p. 1389)— se descubre también como territorio ambiguo donde conviven la fiesta y la hostilidad: en el mismo segundo acto donde culmina la celebración, Rosita descubre que «para todo hay una gotita de acíbar en esta casa» (p. 1388) y el tío explica en términos de *tiempo* y de *familia* ese íntimo deterioro: «llega un momento en que las personas que viven juntas muchos años hacen motivo de disgusto y de inquietud las cosas más pequeñas, para poner intensidad y afanes en lo que está definitivamente muerto» (p. 1386). De este modo, la imagen sublime que proyectan al comienzo de la obra los versos de los amantes es paulatinamente alejada y desdibujada no sólo por el gesto *exterior* de la ausencia y la falsedad del novio, sino también, desde el *interior*, por un meticuloso desmoronamiento de las relaciones familiares.

Pero Rosita no es sólo la clave del espacio y el personaje que determina o justifica todas las otras presencias —proyecciones, variantes o indicios de su propia condición—; se realiza también como destino de palabras irreconciliables, como campo de una contienda entre diversas formas de discurso. Al mismo tiempo, de los diversos órdenes de cosas que pueden considerarse en la obra, el verbal parece solicitar todas las prioridades: la palabra en *Doña Rosita* ya no es sólo un medio de comunicación entre los personajes; es también, a la vez, el objeto de esa comunicación; es el tema de la obra y el motivo de todos los conflictos que sostienen su argumento. El drama no tiene otro origen que una *promesa*, el *acto del habla* más acusadamente performativo [16]: la palabra que se *da* a Rosita (p. 1363), el grave juramento que pone a Dios por testigo (p. 1373). Esta *promesa*, de apariencia singular o circunstancial, nace de hecho con ciertos atributos que la convierten en promesa paradigmática: es promesa de amor y matrimonio, *la promesa* por excelencia (como atestigua la noción convencional de «compromiso»: Rosita queda «comprometida» (p. 1379), y es también, inevitablemente, desde su misma enunciación, promesa sin cumplimiento; es decir, no postula un intermedio provisional hasta determinado fin, sino un fin en sí misma, nada más que promesa, sin límite ni conclusión: «tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia» (p. 1380). Noticias de esta eterna dilación se recogen ya en el título: Rosita existe en tanto que «soltera». En su momento, Rosita asociará justamente la promesa a la ruptura y la «ausencia» («rompes con tu cruel ausencia/ las cuerdas de mi laúd»), al «luto» (p. 1371), al «veneno» y, en último término, a la «muerte» (p. 1372). La Tía recibe la promesa como un fracaso de su propia autoridad (o lo que es lo mismo, de su propia palabra performativa): «La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir tu noviazgo» (p. 1363). El Ama pone al *juramento* del novio un *conjuro* que lo anule o lo contrarreste: «Por el ajonjolí,/ por las tres santas preguntas...», etc. (p. 1365.

Es precisamente esta palabra performativa, este *acto* del habla («la mala *acción* que le han hecho», p. 1414) lo que pone en marcha el reloj de la obra, la densa temporalidad que la define: «constituida por el acto de anticipar el acto de concluir, la promesa es sintomática de la *no coincidencia del deseo con el presente*» [17]. El tiempo de la promesa es esa dilación del deseo, ese prolongado presente que media entre la enunciación y el cumplimiento. Pero en *Doña Rosita*, la promesa incumplida y siempre renovada [18], instaura una constante prórroga del presente. Es posible describir el argumento de la obra como la interminable espera por el cumplimiento de una promesa que se ha convertido en promesa de promesas, enunciación de sí misma, anuncio sólo de su propia repetición: «El último correo me *prometía* novedades» (p. 1394, subrayado mío), espera Rosita, para encontrar más tarde que las novedades son apenas una *renovación* de la promesa (p. 1409), una *nueva* postergación del presente, demora del deseo: «Yo lo espero como el pintor día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco? *(Suena una campanilla).* El correo» (p. 1389). La *acción* de la obra sólo conoce un final cuando cesan estos *actos* del habla (las cartas, el correo, pp. 1427 y 1428) y cuando se clausura así el tiempo de la promesa, el dilatado presente del deseo que Rosita había

[16] *Me atengo a la distinción de performativos y constativos que hace J. Austin en la primera parte de How To* Do Things With Words *(Cambridge: Harvard University Press, 1975), tal como la revista Emile Benveniste en el capítulo XXII de* Problèmes de linguistique générale, *vol I (París: Gallimard, 1966): «La philosophie analytique et le langage». Buena parte del análisis que sigue ha sido orientado por el libro de Shoshana Felman,* The Literary Speech Act *(Ithaca: Cornell University Press, 1983), sobre todo por el capítulo dedicado a* Don Juan, *(pp. 23-59).*

[17] *S. Felman, op. cit., p. 49, subrayado mío.*

[18] *«La promesa puede ser renovada precisamente porque no se cumple», Felman, op. cit., p. 40.*

llamado «mi juventud» (p. 1371): «Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses» (p. 1429) [19].

Pero ya desde su primera emisión, la palabra performativa, la promesa, aparece enmarcada entre dos repeticiones de un texto ejemplarmente connotativo —el poema de la «rosa mutabile» (pp. 1356 y 1374)— que postula otra noción del tiempo: la del transcurso, la sucesión, la caducidad. La segunda repetición —en boca de Rosita— cierra además el acto y adquiere con ello un carácter aún más enfático y premonitorio. Esta disposición dramática emparenta el poema de la rosa y el discurso de la promesa de un modo que el mismo título prevenía: la conjunción disyuntiva hace del *lenguaje de las flores* juntamente una alternativa y una equivalencia de la soltería de Rosita, es decir, de la promesa incumplida. En el nombre de «Rosita», a la vez común y propio, parece citarse esa estrecha, ambigua relación, con su detallado conflicto y su irresolución final.

Promesa y poema de la rosa tienen en común el ser en la obra los textos repetidos, las palabras que regresan, que abren y cierran el drama. Pero la palabra *constativa* que ofrece la «descripción» (p. 1356) de la «rosa mutabile» —descripción de todo ciclo vital, del destino, del tiempo— existe sobre todo por oposición a la palabra *performativa* de la promesa («juro», p. 1373) e incluye en esa oposición una compleja serie de divergencias que se proyectan decisivamente sobre el resto de la obra. La palabra constativa es el territorio de la verdad («es la pura verdad», dice el Ama de otra descripción, otra constatación, p. 1381), mientras la promesa se identifica congénitamente con la «falsedad» (p. 1414) y la «mentira» (p. 1428). La palabra constativa surge de un «libro» (p. 1356) sin autor concreto o necesario, es decir, con una autoridad tan abstracta y asumida como inapelable y es, por tanto, patrimonio común, palabra sin sujeto, que cualquier voz puede repetir; es toda ella palabra de certidumbre: de su precisión empírica dará testimonio el Tío; de su valor metafórico responderá Rosita en el último parlamento de la obra. La palabra performativa, en cambio, es propiedad de un solo emisor; lo singular y lo intransferible son condiciones de su existencia, exigencias de su durabilidad. Pero la promesa supone también una aporía: el emisor es, por definición, el ausente, y toda certeza supondría el fin de la promesa [20]. La primera es la palabra del conocimiento, y la acompaña, antes o después, un evidencia o una comprobación: se conoce o no se conoce; se sabe la verdad o lo que se sabe es mentira. La segunda es la palabra del deseo y no tiene otro sustento que la fe:

[19] *A diferencia del* Don Juan, *donde la «promesa» de matrimonio facilita y adelanta su consumación sexual, la «promesa» de* Doña Rosita *demora tanto el sexo como el sacramento. El deseo, su sostenimiento en el tiempo y su fracaso adquieren así una intensidad o una urgencia que —ausentes en* Don Juan— *constituyen en* Doña Rosita *una suerte de argumento lateral y casi secreto, pero constante e insoslayable. Acaso deba reconocerse una primera señal de esta presencia erótica, la alusión (interrumpida) del Ama: «Y hay una cosa en la mujer...» (p. 1353). La alusión de la Manolas no es sólo directa sino también modelo de las que seguirán: «Encajes de escarcha tienen/ nuestras camisas de novia» (p. 1368). Rosita recibe poco después la «promesa» del* Novio *con esta intimación inequívoca: «mira que yo bordaré/ sábanas para los dos» (p. 1373). El Ama será la que recoja más tarde los signos del deseo (múltiples y floridos juegos de cama, p. 1380; o innumrables camisas de novia, pp. 1380 y 1410) y los de su demora o su frustración: «Es que ya debe romperlos y usarlos» (p. 1380); «la cama y sus pinturas temblando de frío y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl» (p. 1410). En el centro del diálogo, la preguna: «Y por la noche, ¿qué?» parece reunir todos los ecos del argumento erótico (p. 1410). La misma tarjeta de felicitación de las Solteronas se diría entonces una versión grotesca del deseo, una obscenidad a la vez cruda e inocente: «Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren o se cierran» (p. 1392). En el Acto III, la constatación del fracaso y el fin del deseo comparten la dureza y la sobriedad del resto del diálogo. Concluye el Ama: «Esto de Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo» (p. 1416). Escucha Rosita a los paseantes: «A esa ya no hay quien la clave el diente» (p. 1428). Los primeros espectadores —incluso los habituales inquisidores de la interferencia erótica - no parecen haber advertido el calculado dibujo escondido en el tapiz: «Aquesta vega da Lorca ha fugit de les escabrositats d'obres anteriors» (Mati).*

[20] *Corresponde a la quinta condición de la promesa sincera, tal como la describe John Searle en* Actos del habla *(Madrid: Cátedra, 1980), p. 67.*

Rosita. Yo ansío verte llegar [...]. ¿Volverás?
Primo. Si, ¡volveré!
Rosita. ¿Qué paloma iluminada me anunciará tu llegada?
Primo. El palomo de mi fe.
(pp. 1372-1373).

Las alternativas que comporta la promesa no incluyen saber o no saber, sino creer o no creer, ser sincero o no serlo («¿Qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño?», p. 1429), vivir atado o en libertad: Rosita «estaba atada» (1429) hasta que el «palomo de mi fe» se revela en el Acto III como «palomo ladrón» (p. 1429) y el nuevo deseo de Rosita es «respirar con libertad». Finalmente, la palabra constativa del poema enuncia el curso convencional del tiempo (mañana, tarde, anochecer; infancia, juventud, vejez...); la palabra performativa, por el contrario, impone una detención del tiempo, una fijación —atadura— del presente —la juventud, la posibilidad— en aras de una consumación futura siempre diferida [21].

Durante el curso de la obra, esta laboriosa disyuntiva de palabras, disyuntiva de tiempos, se proyecta en dos formas de «hablar» que compiten por los parlamentos de los personajes. El Ama nombra la primera en las dos antífrasis cómicas del primer acto: «no la dejan hablar a una» (p. 1356); «aquí no la dejan a una ni abrir los labios» (p. 1360). En el diálogo que sigue se pone inmediatamente de manifiesto el carácter formulaico y previsible, casi siempre redundante o vacío, de un «habla» que desconoce su propio referente:

Ama. Déjese usted a sus propios hijos en una chocita temblando de hambre.
Tía. Será el frío.
Ama. Temblando de todo, para que le digan a una: «¡Cállate!», y como soy criada no puedo hacer más que callarme, que es lo que hago, y no puedo replicar y decir...
(p. 1360).

El Acto III abunda en reflexiones sobre el discurso de la obra, fragmentos de un metadiscurso que describe este tipo de habla y especifica su función:

Tía. No quiero discutir.
Ama. ¿Y por qué no? Así pasamos el rato. Ande. Replíqueme. Pero nos hemos quedado mudas. Antes se daban voces. Que si esto, que si lo otro, que si las natillas, que si no planches más...»
(pp. 1413-1414).

En los procesos comunicativos del diálogo, esta palabra cumple como una suerte de máscara y de relleno: pone los énfasis sobre la voz («antes se daban voces») y el significantes, apenas le atañen los criterios de la verdad y la mentira, y en ningún momento parece urgida por la necesidad o la sinceridad, sino más bien por la retórica y el espectáculo. Don Martín es, de algún modo, su emisor emblemático: Profesor de Retórica y Poética (p. 1423), se caracteriza por «la manera de hablar tan preciosa que tiene» (p. 1422), aunque sus palabras sean meros sonidos que se aprecian al margen del significado (p. 1423). A este orden de palabras pertenece una gran mayoría de los parlamentos del texto; desde luego, todos los que de algún modo se acogen al paradigma de la enumeración establecido por la Tía en la primera página: «Eléboro, fúcsias y crisantemos, Luis Passy violáceo y altair blanco plata con puntas heliotropo» (p. 1351). El espectador común difícilmente alcanzará otro significado que la referencia general ofrecida por el primer parlamento («semillas»); el verdadero mensaje parece ser ciertamente el medio: la enumeración en sí y el carácter esotérico y es-

[21] *Escribe Shoshana Felmah sobre el* Don Juan *de Molière: «La estructura tan apretada de acontecimientos y tan discontinua de la obra de Molière plantea la relación entre el erotismo y el tiempo como una subversión del tiempo lineal y como una deconstrucción de la dicotomía antes/después y de la oposición detrás/delante. Op. cit. p. 48.*

pectacular de los significantes que la constituyen. Enumeraciones de flores, de platos, de lenguajes, de vestidos y encajes, incluso de nombres propios (con énfasis cómico en la pronunciación, pp. 1375-1376) y detalladas descripciones de objetos (los regalos del Señor X, p. 1377; el portatermómetros del Ama, p. 1383, etc.) pueblan los parlamentos de la obra con mensajes equivalentes.

En el conflicto entre la palabra constativa y la performativa, esta voz espectacular se alía con la promesa frente a la descripción, con el deseo frente al conocimiento [22]: lo performativo de este tipo de habla se reconoce, primero, en la debilidad de su valor informativo o constativo y, segundo, en su función de disimulo o enmascaramiento —«así pasamos el rato»— que permite ignorar a la vez el tiempo y la verdad, y favorece, por tanto, a la promesa. Como la promesa, es palabra dictada por el principio del placer más que por el de la realidad: en el segundo acto, las Solteronas tratan de reprimir la información que ofrece la Madre sobre su miseria material («Hijas, aquí tengo confianza. No nos oye nadie», p. 1393), y Rosita interrumpe poco después el diálogo de las Ayolas que denuncian la condición y la imagen de la soltería (p. 1401). Inmediatamente, las Solteronas y Rosita reemplazan ese discurso por la otra palabra, ajena y desvinculada, «lo que dicen las flores», que se juzga con el mismo adjetivo que el «habla» de Don Martín: «¡Una preciosidad!» (pp. 1402 y 1405). A la economía del discurso constativo que las reseñas identificaban con determinada época, sin necesidad de implicar a los significados. Con todo, la obra misma deconstruye inmediatamente esta posición: el lenguaje de las flores (concretamente, el de la «rosa mutabile» que Rosita intercala en el canto y que el Tío repite enseguida) será pronto reconocido como la versión más adecuada de su circunstancia, la palabra verdaderamente constativa. Al mismo tiempo, es ya un indicio que enmarca de nuevo la renovación de la promesa: «Que es casa conmigo» (p. 1409).

En una u otra de sus variantes, este «habla» primera domina «salvo contadas interferencias— en los dos primeros actos, pero cuando en el Acto III la *otra* forma de «hablar» adquiere todo su volumen («alguna vez tengo que hablar alto», p. 1428) lo hace precisamente negándole a la palabra espectacular incluso la mera condición de *habla*:

Rosita. No me haga usted hablar.
Tía. Ese es el defecto de las mujeres decentes de esta tierra. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar.
(p. 1427).

Casi todo el «hablar» anterior queda de este modo excluido de la última categoría. La expresión de Rosita: «No me haga usted hablar», concierta on un parlamento idéntico del Ama en el Acto II, que pretendía —sin fortuna entonces: «Cállate [...]. ¿Por qué te metes en lo que no te importa?— ¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca?» (pp. 1379-1380). Esta *otra* «forma de hablar» surge así, fundamentalmente, como juicio, como constatación de una anomalía, como cuestionamiento de las emisiones performativas, como desenmascaramiento de la promesa. Se establece, con cierta permanencia, al final de la obra, que es el final del deseo («quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía...», p. 1429) y el final del «tiempo» («ya soy vieja», p. 1429), y se identifica expresamente con el conocimiento: «si la gente no hubiera *hablado*; si vosotras no lo hubierais *sabido*; si no lo hubiera sabido nadie [...]» (p. 1428, subrayado mío).

El Acto III se comporta en este sentido como una confluencia de inversiones que tienen

[22] *El mismo Novio advierte sobre su propia promesa: «Todo es hablar» (p. 1362). La Tía equipara el discurso excepcional y sagrado de la promesa con el más vulgar, profano y prescindible de «pegar la hebra» (p. 1363).*

en común cierta forma de despojo: los espectadores que, la noche del estreno, contemplaron el grave desmantelamiento de la casa y la despoblación del escenario, quedaron, sin embargo, más impresionados por el vaciado verbal, por el retorno de una sobriedad característica que los actos anteriores habían reprimido o disimulado: «El silenci és mes eloqüent que el que poguessin dir els personatges [...], gairebé sense paroles, a base d'imatges que s'escorren a través de les parets» (Mati). Pero no es ya sólo la sobriedad como hábito de los dramas lorquianos o como síntoma de la tragedia, sino también como índice de un fracaso. El emblema es otra vez Don Martín y su escritura: «No sé por qué escribo, porque no tengo ilusión, pero sin embargo es lo único que me gusta» 6p. 1421); «No se le da hoy mérito a la Retórica y Poética» (p. 1423); «Soñé con el Parnaso y tengo que hacer de albañil y fontanero» (p. 1424). En ese fracaso fundamental, el fin de la promesa coincide con el fin de la escritura. La última de las cartas invierte los términos de las anteriores, deja de ser una acción para convertirse en un testimonio y —contra la repetición de la promesa— ofrece sólo una información que se identifica con «la verdad»: «Hasta el mes pasado no me escribió el canalla la verdad» (p. 1415). Una sola escritura constativa neutraliza o borra de este modo las múltiples escrituras de la promesa hasta el extremo de reubicar a Rosita en un nuevo ámbito, el de las «solteras» («Ahí está la solterona», p. 1428; «Solterona como yo», p. 1431), que se caracteriza por la ausencia total de escritura amorosa, por la falta de esa palabra performativa: «Se conoce que no ha recibido ninguna [carta de amor]», advierte la Ayola 1 de la Solterona 3. La respuesta a esa última carta es, en primer lugar, mera fantasía, mero proyecto; en segundo lugar, no llega a proponerse siquiera como texto escrito, sólo como gesto que suple a la vez a la escritura y la lectura: «¿Y no le podríamos mandar una carta envenenada?» (p. 1415). Parejamente se propone también «cortarle la mano del falso juramento y de las mentirosas escrituras de cariño» (p. 1414). Se trata de una mera inversión: a la *promesa* corresponde ahora una *amenaza*[23]; lo que primero había engendrado un deseo, una esperanza, pide ahora un castigo. Dentro de la inversión la equivalencia es completa: la amenaza quedará tan incumplida como la promesa.

Porque el final de esa palabra es también el final del *tiempo*. El carácter imaginario del castigo, el incumplimiento de la amenaza, se justifican ahora por falta de «tiempo»: «quisiera tener veinte años para...» (p. 1414). La sustitución de la palabra performativa por la constativa supone así inmediatamente la restauración de las edades, la clausura del «tiempo» por excelencia —el tiempo de la posibilidad y, por lo tanto, de las «promesas»: «debió decirlo a tiempo» (p. 1415)—; cesa el «todavía», se instaura el «ya» y se recupera la oposición «antes/ahora»:

Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y *ahora* que estas cosas *ya* no existen...
(p. 1428).

Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que *todavía* podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. *Ya* perdí la esperanza [...].
(p. 1429).

¿Quién quiere *ya* a esta mujer? ¡*Ya* está pasada!
(p. 1415).

[23] *La misma* promesa *original pasa entonces a recordarse como una* amenaza. *Escribe John Searle: «Una distinción crucial entre promesas, de un lado, y amenazas, de otro, consiste en que una promesa es una garantía de que se te hará algo para tí, pero no a tí; pero una amenaza es una garantía de que se te hará algo a tí, no para tí» (Op. cit., p. 66). Constata la Tía: «Cuando pienso en la mala acción que le han hecho y en el terrible engaño mantenido» (p. 1414).*

A esa *ya* no hay quien le clave el diente.
(p. 1428).

La promesa revela entonces su debilidad esencial como discurso del «tiempo» contra el tiempo: esa competencia del momento privilegiado contra el transcurso ordinario, de la espera contra las edades, estaba abocada al fracaso. La coincidencia de su primera emisión con el enunciado del poema de la rosa lo dejó inequívocamente prefigurado.

Pero el poema de la rosa, como palabra constativa, planteaba a su vez otra alternativa que trascenderá en el último acto. La promesa ofrece la palabra por la palabra («di mi palabra», p. 1363), la palabra que se detiene en su propia existencia sin otro referente o significado que ella misma [24]. En el poema de la rosa, en cambio, las palabras han perdido esa independencia y se presentan sólo en tanto que transcripción de otro lenguaje, el «lenguaje de las flores». La promesa del ausente se sostenía sobre una «fe» absoluta en la palabra dada. La palabra constativa y servicial del poema no puede solicitar la fe sino más bien la verificación: el Tío comprueba la veracidad de la transcripción («*todavía* estaba roja, "abierta en el mediodía/ es roja como el coral"», p. 1410, subrayado mío); Rosita comprueba la veracidad del mensaje ulterior de la rosa, que se pone en evidencia al final del drama (pp. 1435 y 1438). La segunda «forma de hablar» se acoge a esta alternativa. Cuando la Tía y el Ama exigen el *hablar* de Rosita, la más decisiva de sus respuestas establece, en primer término, la insuficiencia de las palabras:

¿Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola.
(p. 1430).

Pero estas palabras de negación incluyen a la vez una suerte de cita o de referencia a la «rosa» del poema, que primero puede «quemar» y al final es «blanca» como «una mejilla de sal» (p. 1374): sólo el lenguaje de la rosa parece así sobrevivir al desplazamiento general de la palabra. Poco después, los últimos parlamentos de Rosita se atienen ya a la repetición de unos fragmentos del poema (pp. 1435 y 1438) y atestiguan con ello la victoria de ese otro lenguaje, al que las palabras sirven sólo como una mera transcripción constativa.

En la relación de Rosita con las palabras se reconoce el diseño o la prefiguración de su aventura. Por una parte, Rosita es el destino esencial de todas las palabras: primera, de la palabra performativa, palabra del deseo («*te digo*, porque te quiero...», p. 1372); al fin, de la palabra constativa, del conocimiento («Yo lo sabía todo [...]; ya se encargó un alma caritativa de *decírmelo*», p. 1428, subrayados míos). Cada una de esas palabras se le ofrece acompañada por una orden: la voz de la promesa le pide silencio («deja tu boca cerrada/ al imaginario frío», p. 1371); la voz del conocimiento le pide respuestas («Tú hablas, te desahogas», p. 1430; «Muchas veces te he aconsejado que escribas a tu primo y te cases aquí con otro», p. 1389). Pero, por otra parte, la emisión de la palabra, la creación de textos y respuestas, es prerrogativa de los otros; Rosita se confina exclusiva y trágicamente a los límites de la recepción: sólo una vez se alude a la posibilidad de su propia escritura («te he aconsejado que escribas») y es inmediatamente rechazada («¡Pero tía!», p. 1389); sus parlamentos más representativos no parecen tener otra misión que interrogar, pedir la promesa («¿Volverás?», p. 1373; «¿Vino el correo?», p. 1388) y, sobre todo, negar las palabras, negarse a las palabras:

[24] *S. Felman, op. cit., p. 31.*

Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno.
(p. 1429).

Lo que tengo yo por dentro lo guardo para mí sola.
(p. 1430)

Pero, ¿por qué estoy yo hablando todo esto?
(p. 1430).

Rosita se configura así como una múltiple paradoja donde todas las posiciones (todos los personajes) confluyen y confligen: por una parte, es el oyente sin voz, el interlocutor privilegiado de un diálogo que rechaza; por otra, atiende a la vez a la palabra performativa y a la constativa, es capaz de reunir en un solo gesto la fe y la incredulidad en las palabras: «Yo lo sabía todo [...] y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que a mí misma me asombraba» (p. 1428). Coherentemente, la paradoja se realiza también en términos de tiempo. Conviven en Rosita las señales del cambio con las de la permanencia, las del tránsito con las de la identidad, y puede ser al mismo tiempo «niña» (p. 1415) y «vieja» (p. 1429):

Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia.
(p. 1380).

Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día.
(p. 1430).

Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo [...] y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo lo mismo que antes.
(p. 1428).

Todo está acabado [...]. Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde.
(p. 1429).

A diferencia de otros personajes, que optan desde el principio por una u otra de las palabras, la verdadera opción de Rosita llega en el último momento (el Acto III ha suplantado la transparencia de la novia por la opacidad conflictiva de la solterona) y no es una toma de partido en la batalla, ni siquiera una inclinación o una prioridad, sino más bien un desalojo total: «quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía» (p. 1429); es, en definitiva, la renuncia a todas las palabras, «borrar el mundo» (p. 1433) como si fuera una escritura, toda la escritura.

Pero la paradoja esencial de Rosita, la que asume todas las variantes anteriores, ocurre menos en el círculo cerrado de su soledad que en el segmento compartido y abierto. La genera el encuentro de dos imágenes: la que ella tiene de sí misma y la que de sí misma le ofrecen los demás. Por una parte, el privilegio de las cartas —y, en general, de la palabra performativa— consistía en devolverle aquella imagen de sí misma que era el verdadero objeto de su deseo. Se trata de un narcisismo que Rosita comparte con todas las amantes seducidas por las promesas de Don Juan. Explica Shoshana Felman:

Del mismo modo que el discurso de la seducción explota la capacidad que el lenguaje tiene de reflejarse a sí mismo por medio de la autorreferencialidad de los verbos performativos, así también explota paralelamente la autorreferencialidad del deseo narcisista del interlocutor, y su capacidad para producir a su vez una ilusión refleja, especular: *el seductor presenta a las mujeres el espejo narcisista de su propio deseo de sí mismas* [...]. El discurso de la seducción impone un compromiso y una deuda; pero como la deuda es contraída aquí sobre la base del narcisismo, los dos implicados en la deuda (deudor y adeudado) son la mujer y su propia imagen de sí misma [25].

[25] *S. Felman, op. cit., pp. 31-32, subrayado mío.*



La Tía acusa ese narcisismo y sus implicaciones temporales cuando observa: «Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener caridad de tu porvenir» (p. 1429). El Ama lo había percibido antes: «*Tía.*— Yo estoy segura de que ella es feliz. *Ama.*— Se lo figura» (p. 1380). Pero es sobre todo Rosita la que confiesa su propia «ilusión especular»: incluso después de conocer la *realidad* a que apela la Tía, ella sigue «recibiendo las cartas con una ilusión llena de sollozos que a mí misma me asombraba» (p. 1428). La delatan al mismo tiempo el objeto y la forma de su discurso más distintivo: un verdadero monólogo sobre «yo» que sólo aflora al diálogo en fragmentos demorados y oscuros (pp. 1427-1431).

Por otra parte, los *otros*, «las gentes», reflejan una imagen diferente (reflejan, sobre todo, una diferencia: «Yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera», p. 1428). Las gentes son el *otro* espejo, el del tiempo y la experiencia. El Ama da explícita constancia de ese espejo cuando polariza las imágenes de la Tía y Don Martín: «Mírese en ese espejo» (p. 1424). Rosita lo hace implícita y repetidamente con un uso ambiguo de los verbos *ver* y *mirar*:

> Cuando no veo a la gente estoy contenta.
> (p. 1389)
>
> Si no viera a la gente me creería que hace una semana que se marchó.
> (p. 1389).
>
> No me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan.
> (p. 1430).
>
> Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir.
> (p. 1437).

Rosita parece identificar el ver y el ser vista: no ve a los otros, se ve en ellos; y el que los otros lo vean es una denuncia o una constatación de su propia vista. Pero los otros no son sólo el espejo y la vista, son, sobre todo, palabras, cuerpos parlantes cuyas voces pueden competir con la voz propia y llegar a anularla: «Si la gente no hubiera *hablado*; si vosotros no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi *ilusión* como el primer año de ausencia» (p. 1428, subrayado mío). La última palabra de los otros que alcanza a Rosita es una modificación de su propio nombre, es decir, una quiebra de la propia imagen: «Doña Rosita» (p. 1435). Esa «mutación» de Rosita, que completa el título de la obra, actúa como una suerte de catalizador: introduce los últimos fragmentos del lenguaje de las flores, el discurso especular donde la «rosa mutabile» refleja —contra su «ilusión»— el largo deterioro de «Doña Rosita».*

Luis Fernández Cifuentes

* *Este trabajo es un capítulo del libro (en prensa)* García Lorca y los límites del teatro. *Todas las citas de la obra de García Lorca (con el número de página entre paréntesis), por la duodécima edición de* Obras completas *(Madrid: Aguilar, 1966).*

Clave de las siglas que se utilizan:
Ddb: Diario de Barcelona. Dil: El Diluvio. EDG: El Día Gráfico. ENU: El Noticiero Universal. ES: El Sol. Hum: La Humanitat. Ins: L'Instant. Mati: El Mati. Mir: Mirador. Not: Las Noticias. Pop: El Popular. Pub: La Publicidad. Ram: La Rambla de Catalunya. Ren: Renovación. Van: La Vanguardia. Veu: Le Veu de Catalunya.

El Tío Baldomero

(Penúltimo sueño de Doña Rosita la soltera)

Tocaba la guitarra que era un pintor. La guitarra y la bandurria. Una cosa nunca vista. Le dio conciertos hasta a la reina. Y cantaba como los propios ángeles. Y era también poeta.

Hacía todos los versos que en el pueblo se necesitaban: para los santos, para las bodas, para las flores de María; improvisaba sin pensarlo:

... se marchitarán las flores/ que a tus plantas quedarán/ y muriendo perderán/ belleza, aroma y colores./ Mas no se marchitará/ jamás en cambio mi amor/ que es la más hermosa flor/ para tí, madre adorada.

Tenía algo en las piernas. No es que tuviera mucho, es que era un zopo, una pierna para un lado, otra para el otro... Llegó incluso el momento en que la pierna, por el uso o por el mal uso, la doblaba un poco, bueno, le hacía cojear un poco y por eso tenía que ir, de viejo, con bastoncillo.

Y es que era un vagabundo. Iba por los cortijos diciendo que quería enseñar a leer a los chiquillos y algunas veces hasta lo lograba. Pero de pronto se perdía... Y sólo aparecía por la casa a recoger lo que podía. Llegaba al ser de día y nos contaba «es que tengo falta». Los demás le dábamos lo que pillábamos. Y nada más hacerlo se iba, hasta que tenía otra vez falta.

En la casa lo recogíamos llegara como llegara, *véngase tío Baldomero, véngase a comer,* pero él asomaba cuando le entraba en gana, hasta que le llenaban el cesto.

A última hora se fue con la Ginesilla. Desde que le puso los ojos estaba todo el día con la Ginesilla y con la cesta; nosotros le poníamos garbanzos, tocino, lo que había de matanza y así las mantenía a las Ginesillas, que vivían en el barrio bajo.

Era un desastre y un bohemio: Una noche se presentó a una reunión que había en la casa nuestra en calzoncillos blancos, porque le gustaba lucirse de esa manera (con calzoncillos largos claro, porque le gustaba a él poder decir que su familia lo hacía muy mal con él y eso que nosotros le dábamos lo que necesitaba y el pueblo entero lo veía). Otro día llegó con una chaqueta que tenía el forro rojo y traía un reloj que, según él, me lo quería regalar: *Este para mi sobrina.* Y como tenía esas cosas que le entraban o porque yo no se lo agradecí suficiente o porque hacía lo que le daba la gana, esa misma noche me quitó el reloj de la mesilla y se quedó otra vez con él.

Un bohemio absoluto. Con ese padre que tenía, que era secretario del ayuntamiento, un hombre con un dechado de virtudes, religioso, cariñoso con la familia, amante de sus hijos, de su cargo, de todo... Y el tío Baldomero, un desastre. Lo que a él le gustaba era la juerga, cantar y divertirse con las Ginesillas del barrio bajo, con la gentuza.

Cuando tenía necesidad mandaba unas quintillas a las familias y se le daban cinco duros que le servían para que comieran la Ginesilla y él. Me acuerdo de un cantar que compuso para Año Nuevo que decía: «como este año me has dado/ tan sólo el duro del mes/ espero hoy día de año nuevo/ que el aguinaldo me des».

Lo que pasa es que a veces estos cantes le costaban caros. Como cuando se casó una muchacha de aquí al lado, una muchacha bastante fea (horrorosa, para no mentir) y era costumbre que cuando había una boda se echaba serenata hasta que los novios salieran a invitar. Pues él se inventó las coplillas de aquella noche: «una almendra de tu boda/ y una copa de aguardiente/ bichucho recién casao/ es lo que quiere esta gente».

Y entonces salió el novio con una escopeta por el balcón a disparar. Tantos tiros pegó que esa noche despertó a todo el pueblo y a más de uno dejó cojo.

En las pascuas se lo rifaban. Vanían de Santa Fe, de Chauchina, de Valderrubio, venían por él. Y cuando iba a Málaga al café de Chinitas se tenían que bajar los del tablao para dejarlo a él. Y subía al tablao y pin pan, pin pan, pin pan: Hasta las macetas parecía que se le levantaban. Fuera verano o fuera invierno cantaba como nadie... dejándonos impresionaos a tos... hasta que el dueño del café le decía: *usted se tiene que quedar aquí,* y él, respondiendo: *No. Yo no me quedo en ninguna parte. Yo no trabajo por dinero. Trabajo por capricho. Por los amigos.* Y se iba.

Para nosotros sí cantaba. Alguna vez cantó unas jaberas a media noche. Cantaba unas jaberas que hasta los que estaban dormidos se despertaban y se levantaban. Hay que ver... Un hombre tan gastao y tan bohemio, que no tenía ningún aprecio por su vida que al final se perdió por ahí... Y que cuando cantaba encantaba todos, a las mujeres y a los maridos, a las gallinas y a las macetas. Y se paraba hasta la misma luna.*

Fanny Rubio

* *(El presente texto corresponde a la transcripción, no literal —es decir, recreada— de un evocador monólogo de la anciana Clotilde García, prima de Federico, inspiradora del personaje de D.ª Rosita la Soltera, grabada y fechada en Granada en la Navidad de 1983. A ella, primera autora del relato, va dedicado el texto).*

Así que pasen cinco años: Una versión literaria de *Un Chien andalou*

Al estrenarse en marzo, 1929, en París, *Un chien andalou* de Luis Buñuel logró un éxito ruidoso, no sólo como una película violenta, sino también por su erotismo abierto, casi pornográfico. Breton y su grupo la aclamaron como la primera película surrealista. Hemos tenido que esperar más de medio siglo, sin embargo, para entender la importancia de este película en la obra del buen amigo de Buñuel, Federico García Lorca. En una entrevista de 1980, Buñuel admite que su amigo se indignó profundamente con *Un chien andalou:* «Cuando, en los años treinta, estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también allí, le había dicho: "Buñuel ha hecho una mierdesita así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo"» [1].

Buñuel negó que fuera verdad la interpretación que hizo Lorca de su película. Siempre insistió en que *Un chien andalou* no fuera más que una antología de los sueños de él y de Dalí que los dos juntaron en un guión cinematográfico, siempre echando lo que tuviera que ver con la lógica. El título enigmático de la película, explicó Buñuel, refiere a un libro suyo de poemas inéditos [2]. Para su biógrafo, sin embargo, la reacción de Lorca a la película dio en el blanco. José Francisco Aranda teoriza que, titulando la película, Buñuel cambió el artículo definido al indefinido para referir al grupo de poetas andaluces de la generación del 27 que experimentaron con la estética vanguardista, cuyas obras parecieron a Buñuel y a su colaborador, Dalí, lamentablemente lejos del espíritu revolucionario de la vanguardia [3].

Hasta cierto punto, Aranda ha acertado con su teoría. En su autobiografía reciente, *Mon dernier soupir,* Buñuel recuerda que él y Dalí se reunieron con Federico para escuchar a su amigo leer un drama que acabó de terminar, *El amor de don Perlimplín.* Después de unas pocas palabras, Buñuel, disgustado con lo que le parecía un vocabulario irremediablemente refinado y atrasado, le interrumpió: «Ya basta, Federico. Es una mierda» [4]. El libro tan aclamado, el *Romancero gitano,* ya había evocado una reacción semejante de Dalí, que escribió a Federico una carta severa denunciándole por su uso de temas pintorescos y del discurso lógico, los dos intolerables a surrealistas devotos [5].

Para 1927 y 1928, Buñuel y Dalí se encontraron, por brevemente que fuera, en acuerdo estético, y colaboraron en la película escandalosa, un hecho que a Lorca le deprimió. Des-

[1] *Entrevista con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent,* Contracampo, *16, octubre-noviembre, 1980, pág. 30. Citado por Agustín Sánchez Vidal, «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)» en* El surrealismo. *ed. Víctor G. de la Concha, Taurus, Madrid, 1982, pág. 128.*

[2] *Agustín Sánchez Vidal, «Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)», pág. 128.*

[3] *«Surrealismo español en el cine»* Insula *337, Diciembre, 1974, pág. 19.*

[4] *Luis Buñuel,* Mon dernier soupir, *Ed. Robert Laffont, París, 1982, pág. 122. Traducción mía.*

[5] *Antonina Rodrigo,* García Lorca en Cataluña, *Ed. Planeta, Barcelona, 1975, págs. 262-264.*

pués de recibir el poeta la carta denunciadora en que Dalí ataca su sensibilidad estética y, en efecto, termina la amistad entre los dos, Dalí y Buñuel se juntaron en Cadaqués para acabar el guión de *Un chien andalou.*

Buñuel, sin embargo, nunca renunció a su admiración por Lorca. A pesar de la disconformidad de opiniones estéticas entre ellos, admitió su agradecimiento al poeta por lo que había aprendido de él: «Me ha transformado... Yo le debo más de lo que yo podré decir» confiesa el gran director. [6] Ni dejó que su disgusto de los homosexuales disminuyera su respeto de Lorca: «Era marica. ¡Qué le vamos a hacer! Nació así». [7] Así, respetando a su amigo, ¿habría hecho Buñuel una película burlándose del poeta a quien debía su propia sensibilidad lírica?

Según Aranda, *Un chien andalou* se puede considerar como un retrato sicológico del grupo de poetas del sur, incluyendo a Lorca, que maduraron en los años veinte. Si Aranda tuviera razón, esperaríamos observar en esta película-retrato ciertos paralelos entre los personajes de una obra dramática *—Así que pasen cinco años—* de un miembro de esta generación —Lorca— cuyo protagonista tiene la misma edad, no sólo que el protagonista de *Un chien andalou,* sino también que tenía él y Buñuel cuando se conocían en la Residencia de Estudiantes en Madrid.

En su interesante análisis comparado de estas dos obras, el profesor Gwynne Edwards propone que «the treatment of the theme... and its general technique» nos ofrece prueba de la influencia de la película de Buñuel en *Así que pasen cinco años.* [8] Ya con la revelación de que Lorca no solamente conocía *Un chien andalou*, sino que se indignaba con la película, podemos precisar más la relación entre *Así que pasen cinco años* y *Un chien andalou*. Comparando los personajes, la estructura narrativa, las técnicas metafóricas, y el tono emocional de las dos obras, yo quisiera explorar la posibilidad de que Lorca, sintiéndose el blanco de las burlas de sus amigos, escribiera *Así que pasen cinco años* no sólo bajo la influencia de la película. Los paralelos y diferencias entre el drama de Lorca y la película de sus amigos sugieren que en *Así que pasen cinco años* Lorca trata a responder a las burlas de sus amigos, burlas cinematográficas proclamadas como la primera manifestación de un nuevo género, el cine surrealista.

Tomando en cuenta la concepción ofrecida por Aranda de *Un chien andalou* —que la película retrata a los poetas de la generación de Buñuel— podemos observar varias semejanzas entre la película y *Así que pasen cinco años*. El protagonista de las dos obras es un joven frustrado en busca de su identidad sexual. El ciclista tímido de *Un chien andalou* parece ridículo en su traje oscuro cubierto, con manteles blancos en el cuello, la cintura, y en la cabeza. El Joven del drama es fastidioso y no le gustan ni el polvo, ni el ruido, ni los malos olores («Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa. Juan, cierra la ventana»). [9] Los dos, buscando satisfacer su deseo erótico, encuentran a cada paso la frustración. Las dos obras terminan con la muerte del protagonista, indicando un acuerdo entre los dos autores en la conclusión que las consecuencias de no establecer la identidad sexual son fatales.

Tanto Lorca como Buñuel claramente atribuye a las convenciones sociales represivas de la cultura tradicional la incapaciad de su héroe a afirmar su virilidad. La denuncia de la moralidad cristiana en la película se implica con la imagen ya famosa del joven arrastrando

[6] Mon dernier soupir, *pág. 194.*

[7] *Max Aub,* Conversaciones con Buñuel *Aguilar, 1984, Madrid, pág. 105.*

[8] *«Lorca and Buñuel:* Así que pasen cinco años *and* Un chien andalou», García Lorca Review, *n.º 9, otoño, 1981, pág. 128-141. Las referencias hechas al texto remiten a esta edición.*

[9] *Federico García Lorca,* Obras completas, *Aguilar, Madrid, 1963, pág. 1049. Todas las referencias a Lorca hechas, al texto remiten a esta, la sexta, edición.*

detrás de él a dos clérigos, dos pianos, y los cadáveres podridos de dos burros —el peso de una tradición cultural muerta. El Joven de *Así que pasen cinco años* ha aprendido, no la espontaneidad, sino la disciplina. Aun pospone pequeños placeres como el de comer dulces («Guardaba los dulces para comerlos después») (1046). Por el refinamiento social y la cortesía que ha aprendido de su educación burguesa, vacila ahora en su busca del amor. Su cortesía escrupulosa le lleva, no a la acción, sino al conflicto interior, y le pregunta a un amigo, «¿Crees tú que yo puedo vencer las cosas materiales, los obstáculos que surgen y se aumentarán en el camino sin causar dolor a los demás? (1071). Como nos explica Cedric Busette, el héroe atormentado de Lorca «Sólo puede ejercer su iniciativa cuando deja de estar atado por el deber social». [10]

Los surrealistas se burlaron de la preocupación burguesa con la cortesía y la excesiva sensibilidad exquisita que reprimen el erotismo. Los protagonistas de *Así que pasen cinco años* y de *Un chien andalou*, hijos bien vestidos y bien educados de la clase alta, parecen vacilantes y tímidos en contraste con sus rivales indiferentes y más vigorosos. El jugador de rugby que gana la novia en *Así que pasen cinco años* es típico héroe del cine mudo que no habla sino que fanfarronea con su aire de macho, fumando cigarrillos. Un galán varonil, que en su suéter de tenis también parece un joven atleta, camina de bracete con la novia en *Un chien andalou*, Lorca no había experimentado mucho con la fragmentación del personaje dramático. Para los surrealistas, el personaje doble, o múltiple, tenía enorme importancia, como explica José de la Colina: «Uno de los temas... que está presente como una obsesión en *Un perro andaluz* es el tema del doble, o más bien del Otro... el surrealismo podría definirse como una aventura de exploración de la otredad del mundo y de nosotros mismos, como una busca del más escondido *otro yo*». [11]

Lorca bien podría haber observado al personaje doble en el ciclista de *Un chien andalou*. El joven ciclista está en su cuarto cuando entra un hombre desconocido. Con enojo, el desconocido quita del ciclista los manteles blancos y los tira por la ventana. De repente, aparecen dos pupitres con libros encima. El ciclista coge dos libros, pero los libros se convierten en pistolas con las cuales el ciclista mata al desconocido. Mientras cae la víctima, le vemos la cara por primera vez: es el doble del ciclista, una figura, según Linda Williams, equivalente al super-ego que describió Freud: «a censuring agent of self-observation that measures the self against a social ideal». [12]

El protagonista de *Así que pasen cinco años* es también un personaje de dimensión múltiple. La mayor parte de los personajes del drama representan fragmentos de su personalidad. El censor se reconoce fácilmente en el personaje de El Viejo, con su barba blanca y anteojos de oro. A él le gusta que El Joven se restrinja, y le anima a que espere, que evite la vida. Su palabra favorita es «recuerdo»: «Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría» (1046). El Viejo, que representa la falta de vigor de la que sufre El Joven, prefiere recordar su pasado y su crianza, aun cuando el resultado de hacerlo es «manar hilitos de agua fría» que enfrían el espíritu, paralizando la acción directa, espontánea. El Viejo aumenta la frustración del Joven, reprochándole: «¿No se atreve Ud. a huir? ¿A volar?, a ensanchar su amor por todo el cielo?» (1049). Cuando El Joven pierde su última oportunidad de conocer el amor, la voz del viejo, como si gozara de su pérdida, repite en tono bajo, «Bravo» (1129).

[10] Obra dramática de García Lorca, *Las Americas Publishing Co., New York, 1971, pág. 163.*

[11] *«El díptico surrealista de Luis Buñuel», en Buñuel.* Un perro andaluz; la edad de oro, *Cine Club Era, México, 1971, pág. 10.*

[12] Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Films. *Prensa de la Universidad de Illinois, Urbana, 1981, pág. 92. Todas las referencias hechas al texto remiten a esta edición.*

Los dos amigos de El Joven, Amigos Primero y Segundo, representan dos voces más de conflicto interior. El Primer Amigo es don Juan que le pregunta con desdén, «¡Huuy! ¿Quién era ese viejo? ¿Un amigo tuyo?» Esta es la voz viril del deseo erótico que observa el efecto sofocante de El Viejo. Pregunta por la vida amorosa de El Joven: «¿Y dónde están en esta casa los retratos de las muchachas con las que tú te acuestas? Mira... yo te voy a pintar de colorete esas mejillas de cera... o así, restregada» (1056).

En contraste al Primer Amigo, Amigo Segundo es un tipo afeminado cuyo traje impecable de lana blanca con corbata, guantes, zapatos y chaqueta de encaje también blancos, nos recuerdan los manteles blancos del ciclista de Buñuel. Subrayando la sexualidad andrógina del Amigo Segundo, Lorca sugiere en las acotaciones que este papel se haga por un joven o por una mujer (1072). Es un personaje infantil que canta de la muerte: «Quiero morirme siendo/ayer. Quiero morirme siendo amanecer» (1077).

Estos dos Amigos en conflicto parecen expresar la voz del dramaturgo al responder a las burlas de los autores de *Un chien andalou*. Con estos dos personajes Lorca dramatiza, para la educación de sus amigos Dalí y Buñuel, y como haría más tarde en *El público*, la terrible angustia de una personalidad irremediablemente fragmentada. Frente a la burla que hace Buñuel de su ciclista, ridículo con sus manteles blancos, Lorca presenta la auténtica desesperación de un joven, como varios que conocía de su propia generación literaria, refinado, cuya identidad sexual, personificada por sus dos Amigos tan opuestos, está paralizada en su busca del amor.

El Amigo Segundo afeminado que canta a la muerte corresponde a la mujer andrógina que espera la muerte en *Un chien andalou*. Vestida con su traje de hombre, ella agita con un palo una mano cortada que yace en la mitad de la calle. La observa un grupo de gente juntado alrededor y el ciclista, desde su ventana. Un policía (figura de autoridad que refuerza el orden moral) recoge la mano y la deposita en una caja rayada donde están los manteles blancos del joven ciclista. Abrazando la caja, la andrógina se queda sin moverse, paralizada con miedo de los coches que le pasan cerca con velocidad. Inevitablemente, un coche la aplasta. Con el Amigo Segundo la andrógina personifica las consecuencias fatales de la confusión sexual.

Otra vez el análisis que hace Linda Williams de *Un chien andalou* aplica también a *Así que pasen cinco años*. Ella nos señala que el ciclista de Buñuel es «a self that is constantly splitting and is the focus of an evolving series of oppositions between the sexual signs of amale female, love and death...» (103). La andrógina es una de estas oposiciones —una versión femenina en la cual vemos la misma fatal confusión sexual que en el ciclista. Pero, mientras Buñuel mantiene su enfoque en el ciclista como protagonista del filme, Lorca cambia enfoque para incluir a varios personajes femeninos —la Mecanógrafa, Máscara, y el maniquí, que representan voces femeninas de la frustración sexual y la desesperanza. Estas figuras femeninas son, como los otros personajes femeninos en el teatro lorquiano, voces auténticas que dramatizan los temas de la parálisis de la vida y de la angustia. Como muchas de las mujeres lorquianas, los personajes femeninos de *Así que pasen cinco años* son, visualmente, mejor elaborados que los hombres. Sus trajes, por ejemplo, son relumbrantes en contraste con los pijamas azules de El Joven.

El Maniquí lleva el traje de boda de la novia de El Joven. Esta novia, más sabia que la de *Bodas de sangre*, se da cuenta antes de casarse que no quiere a su novio y rompe con él antes de la boda. El Joven se queda confuso y solo, su único compañero es el Maniquí. Pero ella está vestida de *haute couture*, con maquillaje de moda y un agudo sentimiento de su propia soledad: «¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?/ Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar» (1099). Para ella, El Joven tiene la culpa por su falta

de energía sexual, por ser «dormida laguna/ con hojas secas y musgo/ donde este traje se pudra» (1101). El Joven sufre aún más cuando el Maniquí saca un traje rosado y le presenta, explicando, «Y es tu hijo» (1103). El Joven quiere un hijo y se dedica con nuevo ánimo a seguir buscando a una mujer: «traeré temblando de amor/ mi propia mujer desnuda» (1105). El padre de su ex-novia le ruega, «¡Espera!» mientras se oye un claxon abajo en la calle. La criada se pone nerviosa, el Maniquí se desmaya en el sofá, y la voz de El Viejo repite, de lejos, como un eco, «¡Esperaaaaa...!» al caer el telón del Acto Segundo.

Después de una escena introductoria entre Arlequín y su amigo, un payaso siniestro con la cara empolvada, el Acto Tercero comienza con la llegada de dos variaciones femeninas del dilema del protagonista —la Mecanógrafa y la Máscara—. Son una pareja extraña. La Mecanógrafa viste un traje de tenis con una capa y un *béret*. La Máscara, riéndose y hablando con su leve acento italiano, lleva un traje amarillo de seda con sombrero y peluca también amarillos sobre una máscara blanca.

Como El Joven y el ciclista, la Máscara es de la clase social privilegiada, y, como ellos, es víctima del excesivo refinamiento de las costumbres que reprimen la expresión espontánea del deseo erótico. Ella narra el cuento triste de su Conde Arturo y su hijo. La Mecanógrafa le pregunta cuándo llegue el Conde Arturo, pero la Máscara vacila. Evita responder, preguntando a su vez a su amiga, «¿Y cuándo llega tu amigo?» (1116). «Tardará,» responde la Mecanógrafa. Su respuesta sirve como modelo a la Máscara que contesta, «También Arturo tardará» (1117). Así se repite la frustración y la busca sin éxito del amor.

Para El Joven, la Mecanógrafa representa su última oportunidad para conocer el amor. Ella, que también busca el amor, acompaña a El Joven a su casa. El está entusiasmado; ella, vacilante. Les interrumpen El Viejo y un niño muerto que pasan por la escena de un pequeño teatro donde pasa la mayor parte de la acción del Acto Tercero. El teatro dentro de la escena, conectado con ella por una escalera, sugiere el doble nivel de conciencia que representan el sueño y el despertar. Como recordando un sueño, El Joven reconoce al niño, diciendo, «Sí, mi hijo». Pero la Mecanógrafa que no ve las figuras de su sueño, le corrige: «No es tu hijo, soy yo». Ella le promete huir con él, pero sólo con tal de que «Así que pasen cinco años» (1129). Termina el diálogo con la música siniestra del violín de dos cuerdas que toca Arlequín.

Lorca y Buñuel han eliminado de estas dos obras muchos vestigios del realismo dramático, como el desarrollo del personaje. Los personajes del drama, tanto como los de la película, aparecen y desaparecen libremente dentro de una estructura narrativa que los surrealistas llamaron «automática» —sin interrupción del orden lógico—. Buñuel explica que la trama de su película «resulta de un deliberado automatismo psíquico... que no narra un cuento, aunque beneficie de una técnica análoga a la de los sueños»[13]. El resultado, en *Un chien andalou*, es un caos burlón. El primer subtítulo de la película es el de las leyendas folklóricas «Il Etait Une Fois». La acción sigue «Huit Ans Après», y, más tarde, «Seize Ans Après». Terminando «Au Printemps», la película expresa la burla del orden cronológico lograda con tanta facilidad por el cine, cuyos fotogramas se siguien en el ritmo fluido de los sueños.[14]

Aunque Lorca nunca adoptó la técnica del automatismo, el tiempo dramático de *Así que pasen cinco años* pasa como un sueño —es decir, no pasa. En el primer acto, el reloj da las seis y los personajes hablan brevemente de la hora. En el Acto Tercero, Arlequín equipara el paso del tiempo soñado con el del tiempo «verdadero»: «El sueño/ va sobre el tiempo/

[13] Art in Cinema, *ed. Frank Stauffacher. San Francisco Musem of Art, 1947, pág. 30. Traducción mía.*

[14] *Ya publicado en ediciones españolas e inglesas, el guión original de* Así que pasen cinco años *se publicó en francés en 1929, reimpreso en* L'Avant Scène du cinéma, *nos. 27-28, 15 junio-15 julio de 1963, París, págs. 13-22. Todas las referencias hechas al texto remiten a esta edición.*

flotando como un velero./ Nadie puede abrir semillas/ en el corazón del sueño» (1108). Ahora, con la inversión del primer verso, Arlequín parece ligar el pasado con el futuro:

El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos
Ayer y mañana comen
Oscuras flores de duelo. (1108)

Los versos finales de esta escena introductoria del Acto Tercero manifiestan que, por lo menos para Arlequín, no se puede distinguir entre el sueño y la «realidad».

Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo,
el tiempo le hace creer
que nace en aquel momento. (1109).

Cuando el reloj da las doce horas en los momentos finales del drama, todavía nos falta la percepción del paso del tiempo. Sólo la agonía del protagonista, que aumenta en la escena final, indica que, sea cual fuere la hora, su plazo de tiempo ya se acabó.

Por estas dos obras, los dos protagonistas, suspendidos en una estructura dramática basada en los sueños, se describen con imágenes también muy paralelas. Gwynne Edwards ya ha comentado el uso en las dos obras del traje vacío tendido en la cama (135). La novia del ciclista saca de un cajón la corbata rayada de El Joven y la pone sobre el cuello del traje «dans l'attitude d'une personne qui veille un mort,» (17) una acotación que parece confirmar el uso de este motivo para significar la ausencia de una persona de su papel en la vida. Cuando el protagonista de *Así* mira su traje sobre la cama, manda que su criado, Juan, cambie las cintas en los zapatos de charol (1135). Este motivo del traje vacío se repite con el pequeño traje rosado que el Maniquí roba del cajón de sastre y presenta a El Joven como evidencia de su ausencia de su esponsabilidad de padre: «Tu niño canta en su cuna/ y... / espera la sangre tuya». (1104).

Una de la imágenes ya famosas en *Chien* es la toma de cerca de la mano del ciclista sobre la cual su novia ha cerrado de golpe la puerta. La cámara se acerca a la palma de la mano donde pululan unas hormigas. Esta imagen se ha explicado con varias interpretaciones, entre ellas, un signo del deseo erótico y una referencia visual al miedo de la castración. [15] En los cuadros de su época surrealista, Dalí repite el motivo de hormigas pululando en lugares inesperados. El uso de una hormiga sirve para Lorca como una imagen de la frustración cuando El Joven, mirando al niño muerto, explica a la Mecanógrafa que el niño es su hijo, «Sí, mi hijo. Corre por dentro de mí como una hormiga sola dentro de una caja cerrada» (1125). A pesar de referir aquí a sólo una hormiga, el poeta la usa como signo negativo de la desesperación. Tal imagen repite la imaginería insectil que notamos en varios de los poemas de Nueva York, en los cuales el poeta trabajaba mientras acababa *Así que pasen cinco años*. En «Nocturno del hueco», por ejemplo, el poeta se siente «Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras», y el perro asirio aúlla, dejando «hormigas de espanto» con los que los escuchan (509-10).

Otro paralelo curioso en las imágenes que usan Lorca y Buñuel es el de los libros como signo negativo. No es por coincidencia que los libros de textos que el ciclista recoge del pupitre en *Chien* se convierten en pistolas con las que mata a su doble, el censor que tira por la ventana sus manteletes blancos y avanza hacia el ciclista como amenazándole. Esta secuencia manifiesta la auto-destrucción de un joven, según los surrealistas, paralizado por la educación autoritaria que, en esta escena, se equivale con libros de texto.

[15] *Fernando C. Cesarman.* El ojo de Buñuel: Psicoanálisis desde una butaca, *Ed. Anagrama, Barcelona, 1976, pg. 75.*

La imagen de los libros parece significar para Lorca también una fuerza negativa, porque El Joven muere con sus libros, es decir, en su biblioteca. En el contexto del drama, la biblioteca corresponde con la percepción de los surrealistas que la razón, y, por extensión, la educación tradicional, limita la expresión de la energía instintiva mejor que iluminarnos. Es dentro de la biblioteca mejor que en el bosque, donde pasa la acción del Acto Tercero, en que muere el protagonista.

Las imágenes de la mutilación y de la muerte se repiten por todo el drama y la película. La mano en la mitad de la calle, que la andrógina agita antes de ser ella misma aplastada por un coche, mantiene la muñeca sangrienta. Después de la muerte del ciclista, su novia ve, y la cámara acerca una mariposa «cabeza de muerte» en la pared. La famosa imagen con que comienza *Chien* —el ojo cortado por una navaja— nunca se ha igualado por su culto de la repugnancia, la violencia y el horror.

Así, una obra mucho menos espectacular que *Chien* dramatiza la pérdida y la muerte con imágenes mucho más patéticas. Una visión de la muerte se anuncia en el encuentro entre el niño y un gato azul. El niño se queja de oir el sonido de los clavos mientras cierran su ataúd. El gato habla de su propia muerte por las piedras tiradas por otros niños. La crueldad abierta, cultivada, en *Chien* se ve en *Así* como una presencia más siniestra, más escondida, pero tan inevitable como la de la película.

Ninguno de los dos protagonistas tienen éxito en su busca de identidad. El ciclista, después de matar a su doble, también cae muerto. Al morir, la escena cambia de repente a un parque donde está sentada una mujer desnuda. La mano del ciclista toca brevemente la espalda de la desnuda, una acción que indica que este «objeto de su deseo» se queda siempre fuera de su alcance. En la última escena de la película, la novia del ciclista camina con su novio por la playa. Aunque los dos amantes parecen estar contentos, ellos también sufren un fin terrible. En una toma larga cuya perspectiva nos acuerda del poema de Lorca, «Luna y panorama de los insectos», subtitulado «(Poema de amor)», Buñuel nos revela a los amantes enterrados hasta los hombros en la arena. Bien podría servir un verso de este poema, «Ya cantan, gritan, gimen: Rostro, ¡Tu rostro! Rostro» como subtítulo de la escena final *Chien*, en la que los dos amantes son devorados por grandes insectos.

La escena final de *Así* es mucho más tradicional. Cuando la Mecanógrafa, como su primera novia, insiste que «así que pasen cinco años» antes de casarse con El Joven, el protagonista parece vencido y deprimido. Su muerte se dramatiza con una versión modernizada del juego fatal. Tres jugadores de naipes, vestidos de capas blancas, le visitan. En el juego, El Joven no puede evitar el uso de su «as de corazón», símbolo de su vida. Muere con el miedo de que «Lo he perdido todo», (1143), un lamento que el ciclista de Buñuel también pudiera haber dicho mientras cae, tendiendo la mano pero nunca alcanzando al objeto de su deseo.

Tanto Lorca como Buñuel exploraban un nuevo idioma lírico. Los dos se inspiraron en los sueños, adaptando la metamorfosis de imágenes y la estructura narrativa de los sueños para dramatizar el tema de la busca de la identidad. El uso de realismo para representar la acción soñada en *Chien* —una técnica visual paralela a la de los «paisajes soñados» de Dalí— resulta del esfuerzo por Buñuel a convencer a los cinematógrafos que se llamaron "vanguardistas" que el surrealismo consiste, no de trucos visuales, sino de una severa crítica de las instituciones socio-religiosas.

Lorca, ya hastiado con su fama de poeta de gitanerías, buscaba renovar su vocabulario lírico y su repertorio de imágenes. Como Buñuel, Lorca también se interesaba en las posibilidades imaginativas del surrealismo y del cine. Mientras estaba en Nueva York, escribió un guión breve, *El viaje a la luna*, a la vez que preparaba los poemas de *Poeta en Nueva York*. La escena entre el niño y el gato azul de *Así* se realiza en términos cinematográficos como

una visión hacia atrás en que el protagonista recuerda su propia niñez.[16] El dramaturgo avanzaba hacia un teatro profundamente revolucionario, como atestiguan los fragmentos de *El público* y *Comedia sin título*. *Así* es sólo un primer paso hacia una estética más agresiva. Y en esto consisten las diferencias fundamentales entre *Así* y *Chien*.

El tono emocional de la película de Buñuel, comenzando con los primeros fotogramas en que el joven director mismo corta lo que nos parece el ojo de una mujer con una navaja, a las escenas casi pornográficas del héroe realizando sus obsesiones eróticas, y las tomas finales de la muerte de los amantes enterrados en la arena y roídos por los insectos, es iconoclástico, revolucionario, y repugnante. Cuando el ciclista se acerca a su novia, escuchamos el ritmo de un tango argentino haciendo burla de su pasión frenética y reprimida. Los espectadores de hoy todavía se ríen en esta escena, una reacción que confirma su humorismo ridículo y exagerado.

A pesar de momentos de capricho y de humorismo juvenil, *Así* presenta la perspectiva patética del mismo tema de la búsqueda de identidad. Usando el mismo protagonista joven, rico, sin nombre, y aun dramatizando su tormento con algunos de las mismas imágenes, Lorca, a diferencia de Buñuel, no se ríe de su conflicto. El punto de vista del drama es el de uno que ha sufrido agudamente los tormentos que dramatiza. El Joven se acongoja de no poder dar vida a un hijo, una pérdida de la cual el ciclista andaluz nunca piensa. Buñuel hace burla del ciclista con sus manteles blancos y su bicicleta como el de los héroes de las películas cómicas del cine mudo americano que inspiraron *Chien*. Lorca, sintiéndose burlado por la película, dramatiza, en cambio, la desesperación, el fracaso, y la muerte inevitable del protagonista en su versión del tema de la búsqueda de la indentidad sexual.

Del público reducido y selecto que la vio en Madrid, *Chien* recibió aplauso frenético tanto como protesta estridente. Había algunos, incluyendo el joven crítico cinematográfico, Juan Piqueras, que reconocieron algo en la película, «Algo verdaderamente nuestro... Todo él huele a España». Citando a Eugenio Montes, que había visto la película en París, Piqueras está de acuerdo que en *Chien*, «Todo habla de España indirectamente»,[17] Concluyendo su reseña, Piqueras, víctima, como Lorca, en los primeros momentos de la Guerra Civil, anota el enorme interés que la película había estimulado. «Y el film no nos dejó decepcionados».[18] Estos comentarios nos afirman que otros espectadores contemporáneos de Buñuel además de Lorca reconocieron referencias en la película a su propia cultura, referencias quizá ilegibles a un público extranjero.

Algunos de los primeros espectadores de *Chien*, como Aranda cincuenta años más tarde, percibieron la burla de un grupo de jóvenes poetas en la Residencia. Sin embargo, los comentarios extra-textuales, por interesantes que sean, no son más que claves que confirman las semejanzas entre el drama de Lorca y la película de Buñuel. Los paralelos estructurales y temáticos, las afinidades entre los protagonistas, y el uso de imágenes confirman que *Así* es una versión literaria de la misma crisis de identidad firmada por Buñuel en *Chien*. Estas semejanzas, tanto como sus diferencias de tono emocional y punto de vista, surgen de la probabilidad de que las dos obras son versiones muy personales de la experiencia de madurarse en la generación artística más importante en España del siglo veinte.

Virginia Higginbotham

[16] *Virginia Higginbotham, «Lorca y el cine»,* García Lorca Review, *n.º 6, 1978, pág. 90.*
[17] La gaceta literaria, *15 de diciembre. Madrid. 1929. pág. 469.*
[18] Op. cit.

La «quimera» de García Lorca: expresión surrealista de un mito

Acerca de la veta surrealista de la poesía de García Lorca se ha hablado y escrito extensamente en los últimos años. *Poeta en Nueva York* es considerado ya casi sin discusión un libro surrealista, y esto a pesar de las declaraciones del propio autor, quien en su intento de no ubicarse bajo ninguna etiqueta, manifestó rotundamente refiriéndose a sus poemas de esa época: «... emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.» [1].

Las reservas de Lorca para con el Surrealismo se referían especialmente a las limitaciones comunicativas de ese Movimiento, cuyas creaciones resultaban a veces inaccesibles, pero no por eso dejaba de reconocer la secreta e intensa verdad del mundo onírico que el Surrealismo procuraba exponer: «En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente, es, aunque, muy pura, poco diáfana» [2].

En el mismo año en que Lorca pronuncia estas palabras, 1928, concluye tres diálogos en prosa destinados a la revista granadina *Gallo: El paseo de Buster Keaton, La doncella, el marinero y el estudiante* y *Quimera.* Estos diálogos constituyen formas dramáticas experimentales de difícil clasificación, pero fieles a la definición del teatro del propio autor... «el teatro es la poesía que se hace humana», y muy dentro de un espíritu onírico, surrealista. Este espíritu también se impone en lo que Lorca llamó sus «comedias imposibles», *Así que pasen cinco años* y *El público,* escritas algo después. Es de recordar que, ya en la culminación de su carrera, sólo unos pocos meses antes de su muerte, el autor resaltó en una entrevista la importancia que él le adjudicaba a esas piezas: «Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables... En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas» [3].

¿Cuál era ese «verdadero propósito»? Y, ¿por qué surge precisamente bajo un rodaje surrealista?

Intentará proponer una respuesta a estos interrogantes a través del análisis de *Quimera*, singular creación que pienso que condensa en forma fascinante ciertos temas nucleares del universo lorquiano, e ilumina algunos caracteres de los grandes dramas que definirían luego la carrera teatral del granadino.

En primer término trataré de puntualizar qué elementos surrealistas es posible discernir en este teatro de Lorca. A mi juicio Lorca se entrega al Surrealismo cuando deja de lado la recreación de los límites tradicionales de tiempo y espacio, usa un lenguaje que incursio-

[1] *Federico García Lorca,* Obras completas *(Madrid, 1969), p. 1654.*

[2] Ibid., *p. 90.*

[3] Ibid., *p. 1811.*

na reiteradamente en lo irracional, forja una atmósfera sonámbula, y todo esto para asumir sus temas más íntimos, rescatando los contornos arquetípicos de aquellos mitos que le conciernen en profundidad y que él recrea libremente.

A partir de esta perspectiva, examinemos cuáles son los contenidos manifiestos y latentes de *Quimera.*

Quimera es una pieza breve, compuesta por un único cuadro, en la que intervienen cuatro personajes y voces provenientes de fuera de la escena. Los personajes son: un hombre, un viejo, una mujer y una niña. Sólo el hombre está designado con un nombre propio, Enrique. Ninguno de ellos es descrito en el texto, que tampoco especifica tiempo ni lugar donde transcurre la acción. La palabra PUERTA señala el único detalle espacial que provee el autor al comienzo de la obra; más adelante se mencionará una ventana.

La situación que se plantea es la partida del hombre, y el cuadro se desarrolla en el exterior, fuera del territorio de la casa. El Viejo, un mendigo de acuerdo a su propia definición, pretende cargar las maletas del viajero, pero éste lo rechaza. Procedentes del interior se escuchan voces de niños. Dicen adiós a su padre y le formulan encargos: una ardilla, un topo, minerales, un lagarto. En la ventana surge la mujer, también despidiéndose. Una niña aparece en la puerta, para desechar la ardilla que había solicitado un momento antes y reclamar en su lugar una colección de minerales, luego prefiere un topo, y finalmente, cuando el hombre y el viejo ya han abandonado la escena, vuelve a pedir la ardilla y llora angustiada pues su tardío reclamo no es escuchado. Su madre la retiene, inflexible y autoritaria, impidiéndole salir.

El diálogo es entrecortado y en cierta medida incoherente. En ocasiones, unos repiten las palabras de los otros, como ecos y resonancias. El Viejo y la Mujer son los que se manifiestan en forma más extensa. El Viejo se refiere al pasado y a su miedo a los caballos, que le hace preferir su actual condición de mendigo a la anterior de cochero. La Mujer expresa su soledad ante la partida del marido, la violencia de sus deseos eróticos y su poder virtual de aniquilar al hombre, de «tragárselo».

La obra concluye con el llanto de la niña que clama por su ardilla.

Hasta aquí el contenido manifiesto. Veamos en qué forma es factible desentrañar, por los menos en parte, su contenido latente, tomando en cuenta los motivos recurrentes que pueblan la obra poética y dramática de Lorca, los arquetipos míticos, y aquellos símbolos que trascienden en su calidad de presencias asiduas del inconsciente colectivo.

Título de la obra

¿A qué alude Lorca con el nombre de *Quimera?* ¿Al monstruo mitológico, híbrido y devastador, que con su aliento de fuego aniquilaba a los hombres que se le aproximaban, o al concepto actual del término, que denota una idea fantástica, ajena a la realidad?

Pienso que ambas acepciones tienen vigencia para comprender las implicaciones del título: su calidad de fantasía onírica surge en forma evidente ya a partir del contenido manifiesto. La obra toda se desarrolla en una atmósfera sonámbula, sin elementos que sugieran una realidad tangible. Los personajes no tienen contornos rotundos, son más bien voces que parecen fluctuar en un limbo extra espacial y temporal. En cuanto a la Quimera mitológica el autor esboza aquí el perfil de una efigie devoradora y dominante (la Mujer) que evocaría a esa imagen fantástica. Tengamos presente la pasión de Lorca por la mitología y recordemos también que múltiple formas de quimeras, medusas, y esfiges, símbolos todas ellas de un erotismo macabro, fatal, poblaron profusamente las creaciones de los decadentes y simbolis-

tas, quienes ejercieron reconocidas influencias en los creadores españoles de la década del 20[4].

Veremos más adelante en qué medida este inquietante arquetipo femenino constituye una constante en la producción lorquiana.

Ubicación de los personajes en escena

Los personajes que aparecen en escena son cuatro, dos figuras masculinas y dos femeninas. El deslindamiento de las dos esferas: Hombre-Viejo, Mujer-Niña, es subrayado a nivel espacial desde el comienzo mismo de la pieza, y sugiere la confrontación del Principio Masculino con el Principio Femenino.

Enrique Viejo Fuera de la casa = Mujer Niña Dentro de la casa

Al final, ante la partida del Hombre y el Viejo, la separación se consumará en forma absoluta. Es decir, uno de los temas centrales de la creación lorquiana, la disociación de los sexos, aparece formulado aquí a través de un planteo onírico, surrealista.

Tipo de diálogo y simbología

El diálogo es lacónico e incoherente en ocasiones. Las brevísimas frases pronunciadas por las voces provenientes del interior guardan entre sí una relación estructural que les confiere un ritmo especial, una monótona cadencia.

El parlamento más largo es el de la mujer —asimismo no llega a completar ocho líneas— y se diferencia del resto del texto por su explícita y acuciante intensidad poética.

La simbología abunda en imágenes del mundo animal:.caballos, reptiles, roedores.

El texto todo posee una cualidad de poema en prosa, por momentos alucinante, con más de misterio que de lirismo.

Características de los personajes

Enrique

El Hombre de la pieza se distingue del resto de los personajes por estar individualizado por medio de un nombre: Enrique. Sólo la mujer pronuncia este nombre reiteradas veces, no en un contexto coloquial, sino de forma evocativa.

Mujer: Enrique mío, Enrique/Adiós, Adiós... Enrique, Enrique...

El nombre Enrique aparece otras veces en la producción lorquiana, tanto poética como dramática. En la obra *El público*, Enrique es un clamor que se repite, sin especificarse en forma concluyente y exclusiva cuál personaje lleva ese nombre. En esa pieza, donde las figuras sufren continuos desdoblamientos, al grito «¡Enrique!» responden alternadamente diversas voces y ecos. En *El público* existe un personaje femenino llamado Elena, que aparece con atuendos griegos y se describe como la esencia abstracta, utópica de la femineidad. Enrique y Elena: esta conjunción evoca el *Fausto* de Goethe. Enrique Fausto, aquel que en el momento mismo de entregar su alma al diablo, ve reflejado en un espejo lo que él juzga «el acabado modelo de las humanas beldades», la Elena griega. En una temprana poesía

[4] *Sobre este tema, ver el libro de Philippe Julian,* Dreamers of Decadence, *tr. Robert Baldick (London, 1974).*

—«Prólogo»— Lorca adopta la voz de Fausto, y amonesta así a Dios: «Estás sordo, estás ciego o eres bizco de espíritu», luego invoca a Satán «...ven, Satanás errante, sangriento peregrino...» para concluir prediciendo: «Y oiré una tarde ciega mi «Enrique, Enrique», lírico, mientras todos mis sueños se llenan de rocío».

Con esta invocación concluye la primera parte del *Fausto* de Goethe. Cuando Mefistófeles y Fausto abandonan la escena se escuchará una voz que exclama: «¡Enrique, Enrique!». En *Quimera,* luego de la salida del Viejo y Enrique, la Mujer desde la ventana repetirá el mismo clamor.

Difícil y arriesgado es proponer pautas deductivas a partir de la elección de un nombre propio. No pretendo fijar una ecuación definitiva Enrique-Fausto en la creación de Lorca, pero considero relevante señalar esta coincidencia verbal recurrente —nombre, forma de empleo, y en este caso particular, incluso paralelismo estructural escénico— coincidencia que podría aludir a la ansiedad fáustica de aquella voz lorquiana que se yergue, angustiada y rebelde, frente al deterioro y la muerte. Aquella voz que reclama en el citado poema «Prólogo»: ... y un ruiseñor de hierro/ que resista/ el martillo de los siglos.

Del Enrique de *Quimera* sabemos muy poco: que tiene seis hijos, que emprende un largo viaje a la sierra, y que su mujer, contemplándolo en perspectiva, considera que podría devorarlo:

Mujer:.. Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón. Te podría tragar, Enrique...

Los sentimientos que el hombre manifiesta son encontrados: pena por partir, pero al mismo tiempo prisa: irritación ante las declaraciones del Viejo, a quien califica como «lo peor del mundo» —por su doble condición de mendigo y anciano—, pero es con él con quien parte.

Viejo

El Viejo habla de su pasado como cochero y del miedo que le despiertan los caballos. Recordemos que el motivo «caballo» se extiende a lo largo de toda la creación lorquiana con una significación inteligible y consecuente: el caballo simboliza los instintos eróticos y vitales, muchas veces la virilidad, ya sea virtual o asumida. Por lo tanto el temor del Viejo ante ese animal implicaría su condición de impotente, su incapacidad de vivir como hombre.

A mi entender el Viejo constituye una proyección de Enrique, una «sombra» interior que lo acompaña en ese camino que probablemente conduzca a la muerte. Ratifica esta hipótesis su calidad de mendigo que anticipa a la mendiga de *Bodas de Sangre*, explícita emisaria de la muerte. Analicemos a la luz de este enfoque la siguiente frase:

Viejo: Yo conozco hace mucho tiempo a la madre de ellos, a tu mujer. Estuve de cochero en su casa; pero si te confieso la verdad, estoy mejor de mendigo. Los caballos, ¡jajaja! Nadie sabe el miedo que a mí me dan los caballos.

Bajo esta perspectiva quedaría claro que el Viejo y Enrique constituyen una sola entidad proyectada en dos tiempos, es el ente masculino que en el pasado actuaba como «cochero» en casa de la mujer, el que conducía y se hacía cargo de los caballos, es decir ejercía la virilidad, era el hombre de la casa. El Viejo define esa actitud vital como un arduo objetivo a abordarse por dos caminos —la inconsciencia o la lucidez—:

Viejo: Guiar un coche es muy difícil. ¡Oh! Es dificilísimo. Si no tienes miedo, no te enteras, y si te enteras, no tienes miedo. ¡Malditos sean los caballos!

En cambio la mujer es a sus ojos un ser fuerte, y por ende dichosa:

Viejo: Ella no tenía miedo a los caballos. Ella es feliz.

La preferencia que el anciano manifiesta por los símbolos de muerte en oposición a los de vida («aunque tuviera 100 años no tendría miedo al tren, el tren no está vivo... Pero los caballos... Peor es que todo ande y el río suene...») se encadena con expresiones similares que aparecerán luego en los grandes dramas de Lorca en forma más rotunda, menos enigmática. Dice la Madre de *Bodas de Sangre:*

Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya están todos muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no.

¿Y cuál es el último clamor de Yerma luego de matar a Juan?

Yerma: Marchita, marchita pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva.

Para estos tres personajes —el Viejo, La Madre, Yerma— la vida constituye un desafío imposible, una tensión intolerable. En la lucha entre Eros y Thanatos, toman partido por Thanatos, rechazan los instintos vitales «gratuitos» (por ejemplo, en el caso de Yerma, la sexualidad pura, que no tiene como fin la reproducción) y en última instancia, son conductores de muerte.

El tema de la muerte es una sombra que acecha constantemente en la creación de Lorca, revistiendo dos aspectos: el avance inexorable del tiempo (que estaría aquí encarnado en la figura del Viejo), o una violencia trágica tendiente a cercenar al hombre (muchas veces las figuras femeninas). Partiendo de este doble postulado, vemos que el hombre de *Quimera* si bien se aleja del poder fatal de la Mujer, que eventualmente podría devorarlo, lo hace acompañado por el Viejo, quien en sí prefigura la muerte.

Mujer

Hemos visto que de acuerdo al Viejo, la Mujer es un ser sin temores, una fortaleza. Por su parte ella expresa en su soliloquio una ansiedad desesperada y voraces deseos eróticos:

Mujer: ¡Ah! ¡Si me pudiera despreciar! Yo quiero que él me desprecie... y me ame. Yo quiero huir y que me alcance. Yo quiero que me queme... que me queme...

La relación sexual soñada como un combate, como una lucha cruenta, en la que las partes se persiguen, se humillan, se debaten. Pero en última instancia se impone la conclusión unívoca de que la mujer es la poderosa, la que puede tragarse al hombre, o sea, aniquilarlo en su condición de tal:

Mujer: Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón. Te podría tragar, Enrique...

Se reconocen en este personaje dos atributos decisivos: como hembra posee una sexualidad devoradora y como madre es dominante y restrictiva. Un ejemplo de estos último:

Niña: Mamá.
Mujer: No salgas. Se ha levantado un viento frío. ¡He dicho que no!

Está prohibido salir afuera, al mundo, a la vida, con todas las implicaciones que esta prohibición encierra y que trae inmediatamente a la memoria un ráfaga de referencias similares

que aparecen en otras creaciones de Lorca. Aquí la veda se manifiesta por medio de una imagen simbólica bastante transparente. El viento es un símbolo erótico clásico, proveniente de antiguas mitologías, que es empleado por Lorca con este significado en diversas ocasiones. Por ejemplo el viento hombrón que persigue a Preciosa «como una espada caliente». Daniel Devoto afirma en su artículo «Lecturas de García Lorca»: «... el asalto amoroso del viento, empreñador de yeguas (y por lo menos hasta el siglo XVIII, también de mujeres) es un mitologema viejo como la noche...» [5].

Pero en *Qüimera* la Madre hace referencia a un «viento frío», o sea, califica al sustantivo *viento* que en su calidad de símbolo erótico alude al instinto de vida, con el adjetivo *frío*, evocador de muerte. Es decir, la represión ejercida por la madre recurre a intimidaciones que sugieren un contacto entre sexualidad y muerte.

Otro elemento que caracteriza a las mujeres de los dramas lorquianos, y que cité ya al comienzo de la relación a *Quimera*, es el permanecer en la casa, como eternas sobrevivientes, mientras el hombre queda fuera. El primer nivel interpretativo es aparentemente muy simple: «Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa», le dice Juan a Yerma. Es decir, ésas son las expectativas de una sociedad conservadora con respecto a la función femenina. Pero no es éste el sentido único de esa situación en el universo lorquiano: el hombre no sólo queda fuera de la casa, queda excluido del ciclo de la vida.

En *Quimera*, esta circunstancia espacial alcanza su expresión más rotunda precisamente por tratarse de una obra de cualidades oníricas, en que se plantean motivos esenciales por medio de perfiles condensadores: la mujer está el tiempo todo parapetada en su casa, sólo aparece asomándose por la ventana. Esa casa podría simbolizar la Madre Tierra, y también un gran útero, poblado de voces de niños inidentificables.

Hembra insaciable y madre temible, este es el arquetipo femenino que Lorca esboza aquí con sólo un par de trazos, y que se repetirá numerosas veces en sus obras, con diversos ropajes y rasgos más o menos desembozados. Reveamos algunos ejemplos: en *El público*, la facultad femenina de derrotar al hombre se expresa de manera totalmente explícita a través del diálogo sostenido por Elena y el Hombre 3:

> Elena: Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en tí (el Hombre 3 se dirige a Elena y le aprieta las muñecas). Podrías seguir un siglo entero atenazando mis dedos y no lograrías hacerme escapar un solo gemido.
>
> Hombre 3: ¡Veremos quién puede más!
>
> Elena: Yo y siempre yo.

Es de recordar que Elena simboliza en esta pieza la mujer por excelencia. Otras situaciones que remarcan la condición fatal de la mujer: Yerma asesina a su marido; la Madre y la Novia de *Bodas de Sangre* impulsan a dos hombres a la muerte; incluso en su primera pieza *El Maleficio de la Mariposa*, sugiere el poeta una identificación entre la imagen femenina y la muerte:

> ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos la puerta de su sombra!

En cuanto a los contornos inquietantes de la figura materna, se perfilan en la Madre de *Bodas de Sangre* y se acentúan en la tremenda Bernarda Alba, para culminar en un ejemplo que me parece definitivo pues apunta a la Madre por antonomasia, a la Virgen María —en el poema «Luna y Panorama de los insectos (el poeta pide ayuda a la Virgen)», aparece este verso tan significativo:

[5] *Daniel Devoto, «Lecturas de García Lorca»,* Revue de litterature comparée *(XXXIII, 1959), p. 519.*

Tú, Madre siempre temible. Ballena de todos los cielos.

Mas, en última instancia, es importante señalar que este arquetipo femenino configura al mismo tiempo la imagen de un ser sufriente. También que en *Quimera*, del breve monólogo poético de la Mujer surge un contorno exacerbado y conflictual, no una esfinge victoriosa. No responde por lo tanto al enfoque del Viejo que ve en ella un ser «feliz». Estas dualidades resumen a mi juicio la concepción humana desgarradoramente compasiva y dolorosa del poeta granadino.

Niña

La Niña en la obra expresa un *conflicto* (no consigue resolver qué es lo que quiere) y una *frustración* (cuando le parece que la ha resuelto definitivamente, ya es tarde).

Para interpretar a qué plano están referidos este conflicto y esta frustración es preciso comprender en primer lugar el carácter simbólico de las diversas opciones disputadas por la niña con las «voces», sus presuntos hermanos que no son definidos en el texto en forma alguna, ni siquiera en lo referente a su identidad sexual.

Las opciones que los chicos reclaman y rechazan alternadamente incluyen: un lagarto, un topo, una ardilla y minerales. En primer lugar observemos que el común denominador de estos símbolos es que aluden a la tierra: los minerales constituyen la tierra misma, y entre los animales encontramos un reptil y dos roedores. Ahora bien, veamos las diferencias entre los animales: mientras el lagarto repta adherido al suelo, y el topo deambula ciegamente por sus profundidades, la ardilla en cambio, ágil y veloz, trepa a los árboles, se desprende, se eleva. La ardilla constituiría un símbolo de vitalidad, en contraposición a los otros animales que sugieren el regreso a las profundidades de la Madre Tierra, la introyección en el seno materno.

El último clamor de la niña por la ardilla es tardío y por lo tanto vano:

Niña: ¡Papáa! ¡Papáaa! Que me traigas la ardilla. Que yo no quiero los minerales. Los minerales me romperán las uñas. Papáaa.

.....

Niña: Papá, que yo quiero la ardilla (rompiendo a llorar); ¡Dios mío! ¡Yo quiero la ardilla!

La frustración es un tema nuclear en la obra de Lorca, a tal punto que asume la categoría de una condición existencial prácticamente ineludible. Esta niña, silueta apenas insinuada, expresa una frustración paradigmática, que no difiere en esencia de la frustración de Doña Rosita, o de la Novia de *Bodas de Sangre,* o incluso de Yerma, pues todas ellas, cada cual en su contexto, no asumen en el tiempo cierto la opción de sus afirmaciones vitales. Y si por otro lado tenemos la figura de Adela, en *La casa de Bernarda Alba* que sí asume sus instintos, será para pagarlo luego trágicamente. Es decir, Lorca plantea siempre caminos sin salida, su visión es compleja y atormetnada, sus criaturas se debaten en situaciones existenciales imposibles, frustrantes. Lo inexorable de esa visión suya aparece al desnudo en la «Oda a Walt Whitman», donde el poeta clama «... la vida no es noble, ni buena, ni sagrada».

Conclusiones

Quimera es en cierta medida un poema surrealista teatralizado —onírico, simbólico, con diálogos entrecortados y enigmáticos y un tema de resonancias míticas que parece brotar de las profundidades del inconsciente.

El tema central de la obra es el de la disociación de los sexos, el fin de la interacción lleva-

do a sus últimas consecuencias: el hombre parte en un viaje que aparentemente lo conduce a la muerte, la mujer permanece, sombría sobreviviente eterna, encerrada en una fortaleza poblada de criaturas inciertas, misteriosas, algo así como la híbrida y amenazante Quimera mitológica compuesta por seres esotéricos y ocultos.

Los personajes se perfilan más como siluetas arquetípicas que como figuras dramáticas. Los rasgos que caracterizan la condición masculina son la vulnerabilidad y el temor ante las fuerzas biológicas. En cambio, la condición femenina está representada por una figura fuerte y avasallante (la Mujer) pero al mismo tiempo conflictiva y desolada (la Niña).

Miedos cervales y oscuros deseos se entrecruzan y fusionan aquí bajo una visión surrealista que sólo los sugiere, sin revestirlos con un ropaje definido y enteramente comprensible.

Sarah Turel

El teatro, la casa y Bernarda Alba

Las obras de Federico García Lorca han supuesto un tesoro apreciable en el mundo encantado de cierta crítica literaria, cercana siempre a las interpretaciones simbólicas. El sur como paraíso, la muerte como profecía, la verdad telúrica y la sexualidad escondida como caminos de liberación o de ruina han formado una cadena hermenéutica de lujo, poco frecuente en literatura por su excesiva riqueza, una cadena que llamó la atención desde el primer momento y fue territorio abonado para el ejercicio de la simbología. Pero al contrario de lo que puede parecer, el pasado inmediato del método no resulta hoy muy jugoso: este brío de lecturas irracionales, que hablan imaginariamente de un más allá oscuro y mitologizan el uso consciente de referencias empleadas por un autor para equilibrar sus argumentos, suele carecer de originalidad, es bastantes menos libre que las simples lecturas textuales y se limita a repetir un conjunto establecido y bien codificado de sugerencias. Una realidad simbólica conformada con anterioridad a la propia lectura se aplica dócilmente sobre la obra, buscando en las palabras huellas de verdades primitivas. Ningún acto crítico resulta tan determinista como este, porque las palabras, por culpa de nuestras ideas preconcebidas sobre el autor y los textos, pierden su funcionamiento objetivo, su tensión literaria.

Con *La casa de Bernarda Alba*, el determinismo simbólico era inevitable. Al margen de sus escenas, la figura de Bernarda, madre terrible, represión y silencio, debía convertirse en el blanco de todas las miradas, en el centro del laberinto lorquiano donde luchan la autoridad y el instinto, lo que se dice a gritos y lo que no se puede decir. Bernarda, espejo en el que choca la sexualidad reprimida de sus hijas, se levanta como la gran protagonista de la obra, en el sentido de que impone sus lecturas alegóricas. Basta recordar alguna de la últimas puestas en escena, sobre todo la de Angel Facio, con las tablas decoradas como un inmenso vientre maternal y el papel de protagonista representado por un hombre. Sin embargo, en *La casa de Bernarda Alba* hay algo más que una investigación psicológica enredada con los problemas de la autoridad, y, puestos a jugar con el título, una lectura atenta de los significados textuales acabaría dándole más importancia al casi siempre olvidado primer término: *la casa*. Porque no se trata de la exposición familiar de una madre autoritaria (la familia de Bernarda Alba), ni siquiera de una lucha instintiva entre las hijas y la madre (las hijas de Bernarda Alba), sino de una referencia, mucho más concreta, a la *casa* como núcleo, referencia que abrirá, a mi modo de ver, los cauces más interesantes de la propuesta que el autor ofrece [1]. Entiéndase bien: Bernarda reprime, pero acaba siendo desbordada por los propios discursos en los que actúa el poder. A partir de esta idea quisiera hacer algunas reflexiones sobre la obra y su gestación dentro del teatro lorquiano.

En la famosa «Escena duodécima» de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán había llevado a un punto extremo el pulso de la escena española, declarando imposible la existencia de tragedia pura e invitando a los héroes clásicos a que se pasearan por el callejón del Gato,

[1] *En la importancia del papel jugado por la casa en el espacio escénico se han detenido algunos críticos como John Crispjn, «La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana»,* «La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca», *Madrid, 1955, pp. 171-185.*

para representarlos mediante una estética sistemáticamente deformada [2]. Federico García Lorca mantiene una postura ambigua ante Valle-Inclán [3], ambigüedad interesante porque materializa con plenitud el sentido de sus propias contradicciones. Si varias veces declara intensa admiración por el teatro y el esperpento de Valle, no así por su prosa y su verso, también es cierto que muchas afirmaciones suyas pueden considerarse como tomas de postura ante el autor de *Luces de bohemia*. Por ejemplo esta: «Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril... Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto yo quiero dar al teatro tragedias» [4]. Del mismo modo que en la definición de *El amor de don Perlimplín* como un contraste de «lo lírico y lo grotesco» [5] o en la inversión final del *Retablillo de don Cristóbal* se muestra aparatosamente la huella de Valle-Inclán, cualquier lector avezado en el teatro español de nuestro siglo comprenderá en seguida que este tipo de declaraciones tienen como referencia inevitable la negación trágica y la deformación de esperpento. García Lorca se vio sometido durante toda su labor de dramaturgo a la vocación de un difícil equilibrio entre lo tradicional, aceptado suavemente por el público, y la experimentación, con sus inmediatas dificultades comunicativas. Para no sufrir las incomprensiones escénicas, esas mismas incomprensiones que mantuvieron a las obras de Valle alejadas de los escenarios, Miguel García Posada sugiere, en la evolución anómala del teatro lorquiano, un pacto con los circuitos comerciales [6]. Sobra con recordar el tono marquiniano de *Mariana Pineda* o las diferencias que *Bodas de sangre* y *Yerma* asumieron frente a *El público* o *Así que pasen cinco años*. La capacidad de realización económica y familiar que el teatro ofrecía para los jóvenes escritores de los años veinte queda anímicamente expuesta en el epistolario del propio García Lorca [7] o en las memorias de Rafael Alberti, un caso muy significativo por sus semejanzas con el tema que estamos tratando: «Seguía, a pesar de todo, despistado, viendo que mi horizonte se aclaraba muy poco; uncido siempre al carro de la familia. Los libros, ¡bah! Cinco llevaba publicados, ¿y qué? Nada. Ni sombra de nada. Los bolsillos vacíos. Al volver a Madrid, la editorial Plutarco, que dirigía mi tío Luis Alberti, me propuso una nueva edición de *La amante*. Le añadí unos poemas perdidos y tres ligeros dibujos a pluma. Se lo entregué enseguida. Apareció. Total: 200 pesetas. Puse entonces mis ilusiones en el teatro. ¿En el teatro? Releí lo que llevaba escrito de aquella obra en la que trabajaba. Me pareció oscura, difícil. ¿Quién iba a atreverse con ella? Los actores, unos bestias, salvo muy raras excepciones, seguían encajonados en Marquina, Benavente, Muñoz Seca y demás» [8]. No parece justo reducir la cuestión a un simple carácter monetario; el hecho mismo de poder desarrollar un posible camino dramático estaba en juego, obligando a los autores a levantar cierta estrategia literaria que les permitiría salvarse de la más absoluta marginación. «Yo en el teatro —afirma García Lorca— he seguido una trayectoria definida. Mis primeras come-

[2] *Ramón del Valle Inclán.* Luces de bohemia. *Madrid, 1980, pp. 165 y 106.*

[3] *Ver, por ejemplo, Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento»,* Tres maestros ante el público. *Madrid, 1973, pp. 95-164.*

[4] *«Federico García Lorca y la tragedia», entrevista con Juan Chabás, en* Obras completas. *Madrid, 1965, pp. 1759 y 1760.*

[5] *«Una interesante iniciativa». Entrevista en* El Sol, *Op. cit., p. 1719.*

[6] *Miguel García-Posda, «Realidad y transfiguración artística en* La casa de Bernarda Alba», «La casa de Bernarda Alba» y el Teatro de García Lorca. *Madrid, 1985, pp. 149-170.*

[7] *Por ejemplo, la carta a Melchor Fernández Almagro escrita en octubre de 1926, en* Epistolario. *Madrid, 1983, pp. 172-175. Edición de Cristopher Maurer.*

[8] *Rafael Alberti.* La arboleda perdida. *Barcelona, 1980, pp. 261 y 262.*

dias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años,* va a ser representada por el Club Anfistora. En esta comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas»[9]. La misma idea reaparece en una conversación con Martínez Nadal en 1936: «Es el tipo de teatro que quiero imponer cuando termine la trilogía bíblica que estoy preparando»[10].

Sin embargo, recorridos globalmente los textos de García Lorca, parece necesario anotar ciertas contradicciones, o al menos, ciertas tomas de conciencia que se dirigen por un rumbo diferente. La experimentación abierta por los espejos cóncavos de Valle-Inclán, aunque revolucionaba el género, tenía el lastre de ser una apuesta para el futuro, de romper la comunicación inmediata con el público. Es aquí donde me parece que debe fijarse el verdadero núcleo ideológico en el que se debate la producción de García Lorca. Resulta ampliamente conocido, y no es este el lugar idóneo para repetirlo por extenso, el camino populista, en el mejor sentido que puede tener esta palabra en el primer tercio de siglo, que condujo diestramente a García Lorca hasta los escenarios teatrales. El poema, como representación privada, se muestra indefenso ante la representación pública y amplia del teatro, con todo su carácter educativo y moralizante. Desde la «Charla sobre teatro» hasta las palabras escritas «En homenaje a Lola Membrives», pasando por la «Alocución en el Ateneo Enciclopédico de Barcelona», García Lorca confirma la idea de un teatro extenso, vivo como un poema que se levantara de su libro, capaz de extender sus enredaderas morales entre los más amplios sectores de la población[11]. ¿Cómo aceptar entonces lo que pudiere parecer una limitadísima reflexión artística, reducida por definición a grupos muy preparados intelectualmente? Es lógico, pues, que encontremos, junto a las decisiones anotadas anteriormente, otras de carácter diferente: «No tengo ningún interés —dice— en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, a parte de las razones que antes le decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas»[12]. Y de una forma más concreta, refiriéndose a todos los esfuerzos plásticos del momento, tan semejantes a los que se producen en la poesía o en el teatro surrealista, García Lorca escribe con ocasión de *La zapatera prodigiosa*: «Las cartas inquietas que recibía de mis amigos de París en hermosa y amarga lucha con un arte abstracto me llevaron a componer, por reacción, esta fábula casi vulgar con su realidad directa»[13].

Esta es, por tanto, la contradicción a solucionar: la imposibilidad de renunciar a la comunicación moral y, al mismo tiempo, la necesidad de no estancarse, de revolucionar un género sumamente desprestigiado por su docilidad comercial. Pensemos que Juan Ramón Jiménez consideraría perdido a Lorca, literariamente hablando, por mezclarse con gentes de teatro, y que acabaría calificando el estreno de *Bodas de sangre* como algo que «no pasaba de ser una zarzuela»[14]. García Lorca busca una solución de equilibrio en la infraestructura del género y dentro de su propia obra. La vocación estudiantil de *La Barraca* frente a la falta de interés de los profesionales, el mantenimiento de la dignidad artística ante la manipulación comercial, la obligación de no conceder demasiadas cosas a los gustos del público burgués, la recuperación, en fin, de lo que él llamaría *la autoridad* del teatro, se convierten en verda-

[9] *«Al habla con Federico García Lorca», entrevista con Felipe Morales, Op. cit., p. 1811.*

[10] *Rafael Martínez Nadal, en Federico García Lorca.* El público y Comedia sin título, *Barcelona, 1978, p. 23.*

[11] *Todos estos textos se encuentran en la edición citada de las* Obras completas.

[12] *«Federico García Lorca», entrevista en* Proel, *Op. cit., p. 1771.*

[13] *«La zapatera prodigiosa», Op. cit., p. 132.*

[14] *En* La arboleda perdida, *pp. 236 y 237.*

deras obsesiones dentro de las inquietudes de García Lorca, empeñado en encontrar una vía intermedia. Cuando reclame la ruptura con los impedimentos económicos que sometían las puestas en escena a los posibles negocios de un empresario, pondrán un especial cuidado en aclarar lo siguiente: «No estoy hablando de teatro de arte, ni de teatro de experimentación, porque este tiene que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias; hablo del teatro corriente, del de todos los días, del teatro de taquilla, al que hay que exigirle un mínimo de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa» [15].

Esta necesidad realista de separar a los autores y actores de los intereses de ciertas empresas comerciales, «ayunas de todo criterio y sin garantías de ninguna clase», se corresponde con el intento de hacer personalmente un teatro de tercera vía, revolucionario, pero a la vez comunicativo, comprensible. Al público se le puede enseñar, según la convicción lorquiana, por lo que será imprescindible no rendirse a sus facilidades, al mismo tiempo que se intenta buscar un punto de cruce, de contacto. La idea de volver a la tragedia, más allá de un pacto comercial, tiene que ver profundamente con esta situación; al margen de la temática andaluza, telúrica, instintiva, pegada a la mitología de la verdad natural, su estructura ofrecía un camino de innovación delante del teatro superficial, establecido, porque invitaba a la realidad de los sentimientos profundos, a lo no artificial. En este sentido se queja García Lorca de la sucesiva pérdida de influencias románticas, sustituidas por unos versos que se recitan «de dientes para afuera» [16]. Superada esta intención trágica, con deficiencias visibles en *Bodas de sangre* y *Yerma*, García Lorca busca un nuevo camino de investigación, un camino intermedio entre el «teatro bajo la arena», que había levantado las iras de *El público*, y el teatro aplaudido, acomodaticio, fácil. Debe tenerse en cuenta, además, que en este momento la intención educativa, algo paternalista y «residencial», está siendo sustituida por la fuerte conciencia social que caracteriza a los intelectuales jóvenes en los últimos años de la República. Son muchas las declaraciones conocidas, sobre todo a partir de 1934, que hacen de García Lorca un autor seriamente comprometido. Para el tema que a nosotros nos interesa ahora, resulta sintomático anotar el cambio de actitud que toma respecto a Rafael Alberti; si en un primer momento había manifestado dudas por la literatura política de su amigo, en 1936 acaba afirmando: «Alberti es una gran figura. Yo sé que es sincera su poesía actual. Aparte de la admiración que siempre sentí por el poeta, ahora me inspira un gran respeto» [17]. Una opinión que va más allá del propio Alberti, y que se deja sentir al hablar de los caminos nuevos del teatro, cuando dice: «Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda —nuevo por su contenido—» [18].

Pero García Lorca no podía permanecer ajeno a lo que él llamaba la «forma nueva». Esta intención social, reflejada en las continuas declaraciones de estar escribiendo una «obra política», le lleva a plantearse relaciones distintas entre la realidad y el teatro, relaciones que resume en el cambio de la tragedia por el drama. Más que una conocida falta de ubicación voluntaria dentro de las dos trilogías anunciadas, la de las tierras españolas y la bíblica, el cambio de *La casa de Bernarda Alba* respecto a *Bodas de sangre* o *Yerma*, sin atender ahora a los evidentes lazos de unión, reside según creo en el paso hacia adelante que fuerza en el interior de lo que hemos dado en llamar *tercera vía*. «Por lo demás —dice García Lorca en 1935— tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra. Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de san-*

[15] *«Homenaje a Lola Membrives», Op. cit., p. 141.*

[16] *«Federico García Lorca y el teatro de hoy», entrevista con Nicolás Fernández-Deleito, Op. cit., p. 1776.*

[17] *«Federico García Lorca», entrevista en* Proel, *Op. cit., p. 1772.*

[18] *«Federico García Lorca y el teatro de hoy», Op. cit., p. 1774.*

gre, por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también»[19]. Cuando García Lorca antepone a *La casa de Bernarda Alba* estas palabras: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico», queda en el lector asiduo del poeta un cierto sabor a camino realizado. Son muchas las interpretaciones que se han hecho de esta fotografía, desde el carácter realista integral de la obra, hasta la simbología del blanco y el negro que la preside. En el fondo de todo, me parece que el sentido de esta imagen quieta y precisa hay que entenderlo recordando las figuras deformadas del callejón del Gato. Lorca advierte que también se puede hacer un teatro revolucionario, «donde los hombres puedan poner en evidencia las morales viejas y equívocas»[20], respetando la realidad sin excesivas deformaciones, sólo las justas para condensar en unos personajes y en el tiempo de una representación el funcionamiento amplio de la sociedad. No se trata de volver a la idea rectilínea de la evolución teatral de García Lorca, según la cual *La casa de Bernarda Alba* es la cúspide de una evolución que acaba convirtiendo en dramaturgo al poeta; pero hay que admitir que, dentro de un variadísimo volcán de proyectos y caminos, dentro de una lista alargada y móvil de obras anunciadas, la austeridad del *drama realista*, alentado por su carácter social, venía a solucionar aquella contradicción entre propósitos y necesidades que Lorca había planteado, con el esperpento de Valle-Inclán al fondo. Esto, desde luego, no significaba renunciar a otras alternativas, algo impensable en el ir y venir lorquiano, pero quizás sólo así, puedan explicarse los controvertidos recuerdos de Adolfo Salazar, recuerdos de un García Lorca apostando por el «realismo puro», por el teatro «sin una gota de poesía»: «Federico llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba.* Decía que, al terminar su drama, había tenido una congoja de llanto. Creía comenzar ahora su verdadera carrera de poeta dramático»[21]. Los deseos de reafirmar todo un futuro literario truncado por el fusilamiento suelen desordenar legendariamente las evocaciones personales, pero hay, al mismo tiempo, una realidad textual que no se puede desconocer, y que nos habla del futuro.

Resulta de llamativa coherencia el hecho de que el dramaturgo granadino se encontrara con Benito Pérez Galdós en este camino, en el punto de confluencia entre las obras de tesis y el realismo. Su admiración por Galdós queda destacada en la «Alocución en el Ateneo Enciclopédico» y en algunas afirmaciones («Hay autores dramáticos que no han conocido a Galdós!») muy comentadas por los críticos que han estudiado las relaciones entre *Doña Perfecta* y *La casa de Bernarda Alba*[22]. Hay semejanzas evidentes: la coincidencia de nombres y de expresiones deja paso a equivalencias más profundas entre las dos obras. Pero estas mismas semejanzas, comparadas en sus variaciones, son buena muestra de los avances radicales de *La casa de Bernarda Alba.* Galdós introduce el debate de los antiguos contra los modernos, mezclándolo con los perjuicios rurales y las supersticiones que van a hacer imposible el amor de Rosarito y de Pepe Rey. Don Inocencio, el cura provinciano que se opone al progreso, dejará muy claro el aspectos sublimado del problema: «Provecho para la inteligencia, desventaja para el corazón; porque la ciencia, tal como la estudian y propagan los modernos, es la muerte del sentimiento y de las dulces esperanzas con que nuestras almas se consuelan de las miserias de esta triste vida» (acto I, p. 782)[23]. En este caso, convertir el arrai-

[19] *«Federico García Lorca», Op. cit., p. 1772.*

[20] *«Charla sobre teatro», Op. cit., 150.*

[21] *Adolfo Salazar, citado por Mario Hernández en su edición de* La casa de Bernarda Alba, *Madrid, 1981, p. 38.*

[22] *Por ejemplo: J. Beyrye, «Résurgences galdosiennes dans* La casa de Bernarda Alba», Caravelle, *13 (1969), pp. 97-108; J. Rosendorfky, «Algunas observaciones sobre* Doña Perfecta, *de Benito Pérez Galdós, y* La casa de Bernarda Alba, *de F.G.L.»,* Etudes romanes de Brno, *2, 1966, pp. 181-210; E. Speratti Piñero, «Paralelo entre* Doña Perfecta *y* La casa de Bernarda Alba», Revista de la Universidad de Buenos Aires, *IV, 1959, pp. 369-387.*

[23] *Cito por Benito Pérez Galdós,* Obras completas, *VI, Madrid, 1958.*

go a una cultura intransigente en discurso del corazón contribuye a una mitología ideológica que encubre todos los desmanes reales bajo el decreto emotivo de «ser buenas personas». Doña Perfecta mantiene en lo que puede su buena cara: «con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas —dice Pepe Rey—, me está matando, me está achicharrando a fuego lento» (II, p. 800). Mucho más claramente se nota en estas palabras, tan diferentes a las de Bernarda Alba, que Doña Perfecta le dice lastimosamente a la hija que está oprimiendo: «Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, para mirarme en tí, y ahora me miro... y no me veo» (IV, p. 811). Galdós llega hasta la crítica de una moral hipócrita que se sigue escudando en el amor para justificar su opresión. La denuncia de una falta de verdadera piedad llega a convertir la casa de Doña Perfecta en cárcel: «Desde aquí la siento echando llaves..., llaves... Hasta esta noche, nunca me fijé en el sinnúmero de llaves que tiene esta casa» (IV, p. 811). Pero la mitología del sentimiento le impone a Doña Perfecta ciertas renuncias; paralelamente a la acción íntima que prohibe el abrazo de los amantes, la protagonista desencadena una batalla política entre el gobierno progresista y las bandas tradicionales de Orbajosa. Ella misma prepara el encuentro de los cabecillas armados, pero con una única limitación: «Yo creo que debemos dejarles que se junten y charlen y desfoguen su ira...; *pero no en mi casa*» (III, p. 806). La cita política deberá efectuarse en otro lugar, del mismo modo que una madre necesita todavía el amor junto a la obediencia. Sin una delimitación clara del discurso en el que se desenvuelve el poder, la crítica que levanta la máscara de ciertas imperfecciones puede contribuir también a ocultar otras. No es frecuente que el autorencor de la sociedad contra los males sociales sea desinteresado. Galdós había criticado la hipocresía como un mal aparejado al retraso de la organización civil burguesa: faltaba la crítica de la propia organización burguesa como foco inevitable de hipocresía codificada.

Y esto es lo que hace García Lorca retomando el tema de la casa, iniciado ya en la obra de Galdós, y llevándolo hasta sus extremos. Una vez que se limpia el maquillaje de la bondad, desmitologizado el papel de la madre y expuesto en su ferocidad concreta, la casa se convierte en el núcleo de la obra. La lucha entre la libertad y la autoridad, entre la verdad del sujeto y su imposible realización había sido un tema frecuente en la poesía de la época; dejar las cosas así significaba no avanzar demasiado. Puestos a objetivar socialmente el problema de lo transcendental y lo real, dentro de un «drama de mujeres en los pueblos de España», la opción lógica estaba en hablar directametne de las relaciones entre lo privado y lo público, convirtiendo el debate del alma y lo empírico en un debate sobre las tendencias existentes entre una casa y un pueblo. Camino inverso al normal, por el que las consecuencias innovadoras son incalculables.

A García Lorca no le faltaban argumentos en la realidad. En 1929, con motivo de un homenaje tributado en Fuente Vaqueros, el poeta argumentó así las causas por las que consideraba que su pueblo era un buen lugar: «El pueblo sin fuente es cerrado, como oscurecido, y cada casa es un mundo aparte que se defiende del vecino. Fuente se llama este pueblo; Fuente que tiene sus corazones en el agua bienhechora» [24]. Casi todas las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* se basan en la prohibión de salir, en la distancia que la madre pone tajantemente entre la familia y el pueblo: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi madre y en casa de mi abuelo» (I, p.62) [25]. Esta falta de libertad ha empujado a encauzar en un único sentido la lectura, condensando

[24] *«En Fuente Vaqueros», Op. cit., p. 1697.*

[25] *Las citas de* La casa de Bernarda Alba *las hago por la edición de Mario Hernández, mencionada anteriormente.*

en el bastón de Bernarda toda la separación existente entre la intimidad y el exterior, origen de las frustraciones. ¿Pero las distancias imaginarias producen siempre una separación? Creo que un seguimiento prudente del argumento nos dice todo lo contrario; a pesar de lo que se suele repetir, la separación de la casa y el pueblo en la obra sirve para que sus vidas se identifiquen hasta en los últimos detalles. La distancia imaginaria produce la semejanza impuesta.

Vamos a poner algunos ejemplos del argumento dramático en los que se nos revela la equivalencia entre el interior y el exterior, o sea, ejemplos que delatan la verdadera trama que el texto está nombrando, más allá de muros terribles y puertas cerradas. Parece lógico comenzar con la cita donde Bernarda define el carácter del pueblo: «Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada» (I, p.61). Muy poco después, cuando se le permite a María Josefa salir de la habitación, el diálogo identifica la casa de Bernarda con la realidad maldita de los pozos:

> Ber.— Quién sí estaba era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ese sí lo vimos
> Criada.— No tengas miedo que se tire.
> Ber.— No es por eso. Pero desde aquel sitio, las vecinas pueden verla desde su ventana.
> (I, p. 64)

No sólo la constatación de que su casa tiene también pozo, sino el hecho de que ella ve en otras casas lo mismo que ven los demás en la suya. La obra no tarda en reafirmar el paralelo mediante dos intervenciones de Poncia; a Bernarda le dice: «siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas. Muchas veces creí que adivinabas los pensamientos» (II, p. 112). Pero en seguida se nos aclara: «En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos» (II, p. 114). Más tarde, la visita de Prudencia, escena que suele explicarse como un añadido de García Lorca para redondear el tiempo de la representación, termina por establecer el paralelo completo, hablando de otra casa donde se sufre por un hija que ha desobedecido y por un problema de herencia, dos de los desgarrones que el espectador está viendo en la casa de Bernarda. Sería fácil poner muchos ejemplos de estas equivalencias argumentales, iniciadas muy pronto, cuando Bernarda oculta el problema que afecta a su familia, Pepe el Romano, recordándole a la muchacha del primer acto la presencia del viudo de Darajalí:

> Ber.— Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo.
> Much.— Me pareció...
> Ber.— Quien sí estabe era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ese sí lo vimos todas.
> (I, p. 58).

Ojo por ojo, casa por casa. Las semejanzas llegan también al mismo desarrollo escénico, a la manera con que García Lorca va planteando la acción; y esto tiene el interés de que amplia el problema, ya que no sólo identifica a las casas entre sí, sino a estas con el pueblo. Los comentarios sobre el noviazgo de Angustias y Pepe el Romano tienden una vez más los lazos de equilibrio:

> Magda.— (con intención) ¿Sabéis ya la cosa?
> Amel.— No.
> Magda.— ¡Vamos!
> Marti.— ¡No sé a qué cosa te refieres!...
> Magda.— Mejor que yo lo sabéis las dos. Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas, pero sin desahogaros con nadie. ¡Lo de Pepe el Romano!
> Marti.— ¡Ah!

Magda.— ¡Ah! *Ya se comenta por el pueblo.* Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa...

(I, p. 75).

Con el mismo paralelismo entre el pueblo y la casa surgen los posteriores comentarios sobre Adela y Pepe, y, al final, la familia levantada de Bernarda acabará correspondiéndose con las luces encendidas de las otras casas ante el escándalo. En este proceso de comparaciones juega un papel definitivo la identificación de Adela con la hija de la Librada. De un modo más general, Adela representa dentro de la casa la sexualidad femenina que se vive en el exterior. Si Paca la Roseta baja del olivar con «el pelo suelto» y una corona de flores, Adela sale del corral «un poco despeinada» y con «las enaguas llenas de paja». En el episodio concreto de la hija de la Librada, ella es la única que puede identificarse con la víctima. Madre soltera, se ve obligada a matar a su hijo para ocultarlo; unos perros descubren el pequeño cadáver y entonces se desata la justicia del pueblo. Adela, cogiéndose el vientre, deja abiertas las puertas a la interpretación de un embarazo:

Ber.— Y que pague la que pisotea su decencia. (Fuera se oye un grito de una mujer y un gran rumor).
Ade.— ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!
Mart.— (Mirando a Adela) ¡Que page lo que debe!
Ber.— (Bajo el arco) ¡Acabar con ella antes de que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!
Ade.— (Cogiéndose el vientre) ¡No! ¡No!
Ber.— ¡Matadla! ¡Matadla!

(II, pp. 121-122).

La identificación llega hasta un extremo de evidente acritud. El pueblo es ese conjunto de vecinos que murmura, que mira detrás de las tapias, pega los oidos a las paredes y actúa como enemigo: «Si las gentes del pueblo —dice Bernarda— quieren levantar falsos testimonios, se encontrarán con mi pedernal» (II, p. 118). Lorca nos pone ante un espacio para la maldición que termina por interiorizarse en la propia casa, geografía blanca del interior se constituye en un degradado espacio de lo público, otra plaza popular, y las habitaciones privadas de las hijas cumplen frente a ella la misma función que exteriormente desempeñan las casas familiares frente a pueblo. Las hijas se espían, oyen detrás de las puertas, se convierten en *vecinas* de sus propias hermanas: «Interés o inquisición —protesta Adela—. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy!» (II, p. 93). En otro parlamento, Poncia especifica el nuevo espacio de las rencillas privadas: «Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estalle nos barrerán a todas» (III, p. 138).

Siguiendo la sucesión encadenada de dicotomías (casa/pueblo, habitaciones/cuarto de estar), la oposición llega a reducirse todavía un paso más: «Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar» (III, p. 130). El final de la trama nos lleva así hasta la posición individualizada de los propios protagonistas. Y con una coherencia impresionante en los términos plateados por García Lorca. Si el pueblo se definía rencorosamente como un lugar de pozos, si después la imagen pasa a definir el espacio de la casa, ahora acaba modelando el interior de sus habitantes. Poncia habla de Martirio con estas palabras: «Esa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano» (III, p. 139).

Estamos ya ante la verdadera microfísica del poder que se diluye, que de deshace en una red cada vez más espesa, no identificable en un sólo lugar, organizado en mil hilos que

pasan por cada uno de los espacios, por cada uno de los protagonistas, cosiéndolos en un tejido común. Porque es de esto de lo que habla el texto de *La casa de Bernarda Alba:* no hay un lugar limitado para el poder; la historia,. relegada aparentemente al campo de lo público, no respeta los pretendidos refugios de la intimidad, entra y actúa dentro de ellos, los constituye, porque pertenece a su propio discurso. Más que el ruido de los platos y los cubiertos de la mesa, es el son de las campanas de la iglesia, que se oye en el primer acto y en el tercero, el que establece, como significante bajo el que todos los ojos pueden identificarse, el ritmo de la escena, la marcha semejante del pueblo, la casa y los protagonistas. García Lorca lo había dicho en las primeras palabras que se oyen sobre el escenario: «Ya tengo —exclama la criada— el doble de esas campanas metido entre las sienes» (I, p. 49). Poncia se equivoca cuando le avisa a Bernarda en estos términos: «No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos» (III, p. 136). El discurso del poder, como punto de referencia que establece los términos del juego, no está en Bernarda ni en sus gritos, que nunca podrían entrar verdaderamente en los pechos, sino en esa organización casa/pueblo que se impone como sintaxis del argumento y se va interiorizando hasta meterse dentro de las habitaciones, dentro del corazón, pozo venoso, de los protagonistas. La cuestión ahora va más allá de la psicología y los desarreglos potenciados por la hipocresía o por una moral retrasada. Objetivamente, la sucesión de hechos en *La casa de Bernarda Alba* denuncia la no existencia de un lugar oculto para el poder en cualquier sociedad estructurada por la separación entre lo privado y lo público, porque esa distancia imaginaria tiene como única consecuencia posible la identificación absoluta con el orden. Con sus referencias al calor, al agua, a los animales, al color, García Lorca describe esta atmósfera desdoblada y prescrita. Incluso queda establecido el modo de ser rebelde: «Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado». Adela, al romper, no tiene más remedio que utilizar el cauce prescrito para la ruptura, el cauce que salva en su denuncia la organización social: «Yo me iré a una *casita sola* donde el me verá cuando quiera, cuando le venga en gana» (III, p. 146-147). En términos lorquianos esta imposición lleva implítica la idea de muerte como consecuencia de la rebeldía. Cuando los perros sacan a la luz el cadáver del nieto de la Librada, y obsérvese que todos los personajes se definen por sus lazos familiares o por su pertenencia a una casa, el delito se convierte en algo público y la muerte se produce como castigo popular. Los habitantes de todas las casas (por única vez también las hijas de Bernarda), salen a la calle para cobrar la deuda. En el suicidio de Adela, aparte de su dignidad personal, hay algo de autocastigo, un funcionamiento objetivo que va más allá de la propia víctima: el castigo a un crimen todavía privado, la sentencia cumplida dentro de los límites de la casa. Por un lado, su muerte reafirma el funcionamiento social («Nunca tengamos este fin»); por otro, deja abierto el camino a la codificación de la rebeldía, a la aceptación de la muerte como pago personal («Dichosa ella mil veces que lo pudo tener»). La sexualidad es también un asunto de familia.

Desde este punto de vista puede afirmarse que *La casa de Bernarda Alba* no es un drama rural; antes bien, es un texto que lleva a sus extremos toda la ideología urbana que estalla en la poesía vanguardista de la época. En el personaje deshabitado de *Sobre los ángeles*, Alberti escribe un proceso paralelo de identificación, aunque empezando por el otro extremo: interior humano como habitación, como ciudad, como mundo. La distancia entre su interior y su exterior, expresada en cuanto conciencia de infelicidad, impone estas superposiciones. Y no hace falta tapiar las ventanas y las puertas para no mirar a la calle, porque es un proceso objetivo que va más allá de la palabra terrible de Bernarda. García Lorca, ha-

blando de *Poeta en Nueva York*, describe la ciudad como «un ejército de ventanas, donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de las deliciosas brisas que tercamente envía el mar, sin tener jamás respuesta» [26]. Ideológicamente no existe aquí drama rural; *La casa de Bernarda Alba* tiene más semejanzas con *Doña Rosita la soltera,* poema granadino del novecientos, poema de todas las ciudades. El tema rural aparece con fuerza en los años de la República, tanto en la literatura social como en la política sindical, por la situación extrema de miseria a la que había llegado el campesinado; al margen de esto, era viable una lectura crítica sobre la moral represiva, mucho más acentuada en los pueblos; pero el tono que hemos visto en la obra, aceptado en toda su grandeza radical, tiene más que ver con esa Rosita que no quiere salir de sus «cuatro paredes» (III, p. 1428) [27], que no quiere ver «otra casa en la placeta» (II, p. 1389), que no impide que «los poderes entren en la casa» (II, p. 1410). Dulcificada aún por la mitología de los buenos sentimientos, en la casa de Rosita «hay una gota de acíbar para todo» (II, p. 1388). El engaño amoroso lleva a hipotecar la casa para pagar los muebles y el ajuar de un matrimonio inexistente, y la visión final de la rosa marchita coincide, en el último acto, con el abandono de la casa. «Ha empezado a llover —dice Rosita—. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir» (III, p. 1437).

La casa de Bernarda Alba tiene el valor de objetivar lo que está en juego en esta geografía del poder. La relación alegórica entre el *yo* desgarrado de la poesía contemporánea y la imagen de la casa había desempeñado un papel repetido y fructífero, como señaló en *La poética del espacio* Gastón Bachelard [28]. García Lorca lo resumió en dos versos de su «Romance sonámbulo», parecidos al final dramático de Rosita: «Pero yo ya no soy yo,/ ni mi casa es ya mi casa». En una de sus *canciones* más interesantes, «Ansia de estatua», se abría ya la inevitable relación agresiva con el exterior:

> Dolor.
> Frente al mágico y vivo dolor.
>
> Batalla.
> En la auténtica y viva batalla.
>
> ¡Pero quita la gente invisible
> que rodea perenne mi casa!

La última obra teatral de García Lorca reproduce el funcionamiento de esta estrategia de poder y tiene el valor sustantivo de abrir preguntas sobre sus consecuencias, preguntas insidiosas y más intensas que nunca, porque quedan oscurecidas las posibles respuestas típicas del transcendentalismo, el naturalismo, el vitalismo, el populismo, salidas que con frecuencia se habían convertido en cómplices demasiado seductores en las manos de García Lorca. Quizás por esto la interrogación planteada se vuelve también sobre el propio teatro. El juego denunciado entre la casa y el pueblo es el mismo que hay entre la escena y el público: una distancia que impone la identificación. Por lo menos a partir del siglo XVIII: «Cuando el legado imaginativo de Calderón de la Barca —dice García Lorca— se llena de monstruos idiotas y expresiones retorcidas en los poetastros del XVIII, llega la flauta de Moratín, deliciosa, entre cuatro paredes» [29]. El establecimiento del teatro a la italiana, con el escenario en alto, el foso, la oscuridad y el silencio, venía a proponer a España, apoyado por Moratín, una distancia entre la escena y el público que permitiera la identificación de éste, olvidados

[26] «Iré a Santiago... *Poema de Nueva York en el cerebro de Federico García Lorca*», *Op. cit., p. 1713.*

[27] *Hago las citas de* Doña Rosita la soltera *por la edición de las* Obras completas.

[28] *Gaston Bachelard,* La poética del espacio, *México, 1983.*

[29] *«Homenaje a García Lorca», Op. cit., p. 140.*

todos los elementos perturbadores que evidenciaban la artificialidad de lo representado. Juan Carlos Rodríguez explicó cómo la constitución del Estado en cuanto pacto de los intereses privados corre paralela a la constitución de la escena *creíble*, entendida como pacto entre los espectadores [30]. La distancia imaginaria se hace imprescindible en este pacto. Se trata de representar públicamente las cuatro paredes de una sala de estar, los intereses familiares de una casa. El drama de Moratín nació para investigar las buenas relaciones que deben regular la escisión y el abrazo entre el espacio privado y el espacio público. Al hablar de *La casa de Bernarda Alba* suele olvidarse el mundo abierto por *El sí de las niñas*, ese mundo que ha poblado nuestra escena a lo largo de dos siglos con sus problemas matrimoniales, sus adulterios, sus asuntos de herencia. Moratín hablaba desde una sociedad que creía en el funcionamiento legítimo de lo privado y lo público como vía de una organización civil feliz, al mismo tiempo que proyectaba esta división en las relaciones de pareja, cediéndole a la mujer el papel del corazón y al hombre el de la razón. La Doña Irene de *El sí de las niñas*, siempre interrumpiendo, es el primer antecedente real de Bernarda Alba. La casa surge así como un espacio femenino en la tradición burguesa; por eso, a la hora de representar el poder dentro de una casa, García Lorca asume su rostro de mujer. Y no ya para criticar la alteración histórica que puede arruinar el buen engranaje social, como Moratín, sino para descubrir que el poder está en todas partes, incluso en ese ámbito *femenino* de lo privado. Es aquí donde se fija la verdadera tensión de los símbolos literarios: ese drama de mujeres, esa Bernarda Alba que actúa como un hombre. Y no me parece necesario aclarar que la existencia de una función femenina del poder no se contradice con el machismo de las relaciones íntimas; por así decirlo, tanto el padre como la madre autoritaria tienen rostro de mujer en una sociedad que basa el discurso de su dominio en la escisión entre la casa y la ciudad, la intimidad y lo público, el corazón y la razón, o en otra escala, lo puro y lo empírico. García Lorca cierra lo que abrió Moratín, porque descubre las reglas escondidas de estas oposiciones, y lo hace, al contrario que Valle-Inclán, utilizando sus mismas armas: el drama y la sala de estar.

Es decir, consigue por otro camino lo que él mismo ya había intentado con *El público*. El descubrimiento de la verdadera realidad íntima, según Lorca, pasaba por la necesidad de asumir los disfraces personales, por aceptar que somos una representación y que tendemos a actuar con máscara. En términos de teatro, García Lorca propone devolver la máscara a los escenarios, exponerle al público abiertamente que está asistiendo a un artificio. O sea: romper esa distancia imaginaria del teatro a la italiana que imponía una identificación sumisa. Sólo el que se sabe disfrazado tiene la conciencia necesaria para desnudarse definitivamente. La fragilidad real de los muros de *La casa de Bernarda Alba* se corresponde con la denuncia del falso teatro como trampa. «Si yo pasé tres días —dice el Director de *El público* luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro» [31]. Los dos estudiantes enamorados se encargan de evidenciar el paralelismo de esta destrucción (del teatro o de la casa) con el nacimiento de la verdadera libertad:

> Est. 1— ¿Y si yo quiero enamorarme de ti?
> Est. 5— (Arrojándole el zapato). Te enamoras también. Yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.
> Est. 1— Y lo destruimos todo.
> Est. 5— Los tejados y las familias [32].

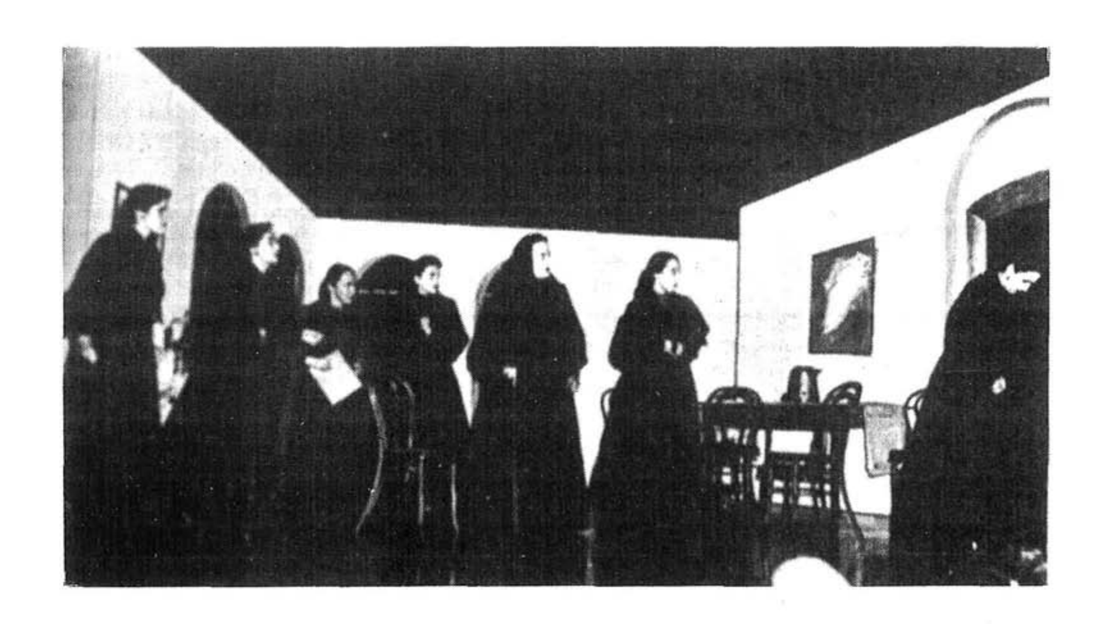
[30] *Juan Carlos Rodríguez, «Escena árbitro/Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII a nuestros días)»,* La norma literaria, *Granada, 1984, pp. 124-192.*

[31] El público, *edición citada, p. 155.*

[32] *Ibidem, p. 143.*

El 19 de junio de 1936, día en que está fechado el manuscrito de *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca tenía motivos para estar tranquilo con sus contradicciones artísticas. Había conseguido desmitificar, poner en duda la distancia entre la casa y el pueblo, entre la escena y el público; y lo había conseguido sin recurrir al «teatro semiintelectual», conservando sus necesidades educativas de comunicación, advirtiendo orgullosamente, hacia el pasado y el futuro, que los tres actos de su drama tenían la intención de un documental fotográfico.

Luis García Montero



Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*

En su valiosa introducción a *La casa de Bernarda Alba*, de la editorial Castalia [1]. Allen Josephs y Juan Caballero escriben:

> Como entendemos que la obra es altamente poética, nos resulta imposible calificarla de obra política. Los que han tratado de verla como expresión política se suelen basar en algunas declaraciones que Lorca hizo en los últimos años de su vida. Luego aplican estas declaraciones a la obra para probar la supuesta intención política.

Enseguida, Josephs y Caballero nos recuerdan algunas de las afirmaciones de Lorca en torno al compromiso social del escritor, para, a continuación, otra serie de declaraciones del poeta Lorca:

> El artista debe ser única y exclusivamente eso: artista. Con dar todo lo que tenga dentro de sí como poeta, como pintor, ya hace bastante. Lo contrario es pervertir el arte. Ahí tienes el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista y ya no hace poesía aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico...
>
> ...esto es para indignar a cualquiera; ahora (Valle Inclán) se nos ha venido fascista de Italia. Algo así como para arrastrarle de las barbas: ¡Ya tenemos otro Azorín!
>
> Después hemos ido al campo y hemos encontrado allí tanta cordialidad y comprensión —quizás más— que en las capitales. Todo esto, a pesar de las imputaciones canallescas de los que han querido ver en nuestro teatro un propósito político. No; nada de política. Teatro y nada más que teatro.

Creo que las primeras palabras de este trabajo tenían que estar dedicadas a resolver lo que, rectamente entendido, quizá no sea una contradicción. En primer lugar, como nos recuerda Ian Gibson, [2] los documentos netamente políticos suscritos por García Lorca y la intervención en una serie de actos que tenían ese carácter —entre ellos, precisamente, un homenaje a María Teresa León y a Rafael Alberti— rebasa, me parece, ese juego de manifestaciones opuestas. Y, en segundo lugar, declaraciones como la última de las transcritas deben interpretarse como una justificada defensa contra los que veían en *La Barraca* algo así como un teatro de agitación. Por lo demás, ¿por qué una obra «altamente poética» no puede ser «calificada de política»? Se trata de ponernos de acuerdo sobre lo que entendemos por política, y decidir si es un término necesariamente «reductor» e incompatible con la «obra poética», o, si, poniéndonos en el otro extremo, lo político es un elemento inseparable de

[1] *«La casa de Bernarda Alba». Ediciones Cátedra, Madrid, 1976.*

[2] *«Granada, 1936. El asesinato de García Lorca», de Ian Gibson. Editorial Crítica, Barcelona, 1979. Cap. I: «Sobre el "apoliticismo" de Lorca» y el Apéndice primero.*

cualquier visión del mundo, un eje que cruza por las ideas y sentimientos que el ser humano, poeta o no, tiene respecto de la vida social. Concepto éste que, como han explicado muchos poetas y dramaturgos, no sólo está referido a las relaciones del individuo con la colectividad, sino, también, a otras de carácter más íntimo, en las que, sin embargo, se proyecta nítidamente un pensamiento político. Lorca sería, precisamente, un buen ejemplo —por la nitidez con que se manifiesta en su teatro, y en su misma vida y muerte— de la profunda relación que existe entre la vida individual y la vida política y, por tanto, del carácter convencional, puramente metodológico, de su separación.

Obviamente, desde esta perspectiva, toda la literatura, en tanto que expresión de un ser social, es «política», sea poética o no, aunque, aceptado este principio, puedan establecerse una serie de grados entre los que figuraría un teatro de agitación o propaganda, más atento al proselitismo o a la consecución de un resultado político inmediato que a la complejidad de la revelación artística. Si decidimos aplicar la calificación de «político» sólo a este teatro de propaganda o, incluso, a un teatro discretamente militante, está claro que el «propósito político» aparece como un factor que entorpece u obstruye la «obra poética» y, desde luego, que es una adjetivación inadecuada para los dramas de Lorca. Si, por el contrario, y aun prescindiendo de la «politicidad» de toda obra teatral —en la medida que contiene uno o más puntos de vista sobre el comportamiento de unos personajes y el origen de sus conflictos—, ampliamos la aplicación del adjetivo a aquellos dramas que critican un determinado sistema social, ofrecido como parte de las «circunstancias dadas» del personaje, es decir, confrontado y definido a través de los conflictos de éste y no como un discurso o repulsa, entonces, las obras de Lorca pueden y deben ser llamadas políticas, sin que exista la menor contradicción entre ello y el carácter que Allen Josephs y Juan Caballero designaban como «altamente poético».

Ruíz Ramón, cuyas opiniones sobre Lorca merecen la aprobación de los dos citados estudiosos, escribe en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX* [5]:

> El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad*. Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática —orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro — son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática.

Si esto es así, y a mí, como a todos los estudiosos del teatro de Lorca, me parece claro, se formule con éstas o con parecidas palabras, y damos al término «político» el sentido que señalábamos inmediatamente antes de la cita de Ruíz Ramón, es obvio que tal calificación está bien aplicada, tanto a *La casa de Bernarda Alba* como a la casi totalidad de las obras de Federico.

Un examen de *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* nos descubre, en efecto, la existencia de una situación afín, que responde perfectamente al cuadro descrito por el profesor Ruíz Ramón. El hecho de que el amor sea el agente que descubre el carácter opresor del orden establecido, responde a una decisión de carácter profundamente poético, al deseo de expresar, a través de un personaje, de un conflicto «individual», la realidad social, que se integra en las «circunstancias dadas», en la situación dramática. La obra no ha sido escrita «para denunciar» un determinado orden social —un propósito así, claramente expresado, destruiría la libertad «poética» del autor, obligado a eliminar cuanto pudiera mínimamente enturbiarlo—, pero la denuncia está implícita en la función antagonista que

[5] *«Historia del Teatro Español. Siglo XX», de Francisco Ruiz Ramón. Editorial Cátedra. Madrid, 1985. Pág. 177.*

ese orden cumple respecto del personaje. Recordemos, en efecto, la situación de Yerma, la Novia o Adela, obligadas las dos primeras a casarse, por imperativos sociales y económicos, con hombres a los que no aman, mientras la tercera debería aceptar la pérdida definitiva de su amante. En los tres casos se habla expresamente del dinero, de la tierra, o del ganado, de la valoración de las personas por sus haciendas y, consiguientemente, de la subordinación de la vida personal a la moral dictada, a través de un complejo sistema de máscaras, por un orden económico. En los tres casos, los personajes son «vencidos», una vez el amor les lleva a enfrentarse con el sistema social. Adela se suicida, la Novia destruye cualquier posibilidad de futuro, y la esposa no sólo mata al marido, sino que se condena a la perpetua esterilidad. Conclusión ésta que, una vez más, concilia su coherencia poética con su profundo sentido político, en la medida en que señala el carácter estéril de una sociedad obligada a vivir, como Yerma, dentro de un orden represor, impuesto, a través de un conjunto de principios, por un sector dominante. ¿Y acaso no es ése también el destino de Rosita la soltera, una especie de Yerma que hubiera renunciado a casarse, refugiada en el recuerdo ilusorio, igualmente esterilizador, frente a una sociedad que le impedía aceptar el abandono sufrido? En otro orden, personajes, como la Poncia de *La casa de Bernarda Alba* expresan, en este caso en sus diálogos con Bernarda, el resentimiento, la humillación, cuanto conforma una relación de servidumbre que es, también, una imagen de la relación general entre las clases sociales. Relación que, de nuevo, se revela en el drama a través de la situación y de los personajes, en el ámbito del conflicto teatral y nunca como un alegato superpuesto o tangencial.

Era necesario empezar por aquí, para evitar que la aproximación a los principales montajes de *La casa de Bernarda Alba* en la escena española —del exterior o del interior—, intentando establecer sus relaciones fundamentales con el momento político en que se plantearon, pudiera tomarse por una simplificación del drama lorquiano, o por una aplicación, asimismo «reductora», del adjetivo político. Simplemente, si *La casa de Bernarda Alba* desarrolla un conflicto del que forma parte, a través de las circunstancias del personaje, un orden tradicional y represor, contra el que se rebelan las grandes heroínas lorquianas, es absolutamente lógico que la situación española, en relación con este tema, haya sido, en cada montaje, un factor importante, un punto de vista preciso y distinto.

Clasicismo e historia

Cada obra dramática nace, lógicamente, en un contexto histórico preciso, del cual proceden una serie de referencias compartidas por el autor y el público; lo cual permite a éste «descodificar» la propuesta de aquél. Pero, además, en la idea de contexto debe incluirse, y por razones nada secundarias, los «modos de representar» de la época, es decir, el punto en que se halla la historia del trabajo.

El texto sólo es, en el teatro, una parte, todo lo importante que se quiera, pero un parte, del lenguaje escénico, pues a éste se integran las imágenes, la personalidad de los intérpretes, las técnicas de actuación empleadas, la escenografía y, en definitiva, un estilo, una lectura y una sensibilidad que se resume en el concepto de «dirección de escena», es decir, en el modo concreto de encarnar, entre otros modos posibles y quizá igualmente lícitos, la materia dramática.

Este es el principio del clasicismo teatral, si empleamos el término no en el sentido de que la obra pertenece a una época o a un autor, sino en el de que sigue interesando al público, sigue en relación con él, cuando el contexto histórico es distinto. Vigencia que presupone, inevitablemente, un nuevo modo de interpretar el texto, puesto que son otras las referencias que inciden en la descodificación, y, también, una manera distinta de representarlo.

Añadiríamos aún que si la supervivencia de un drama es insepaable de esa capacidad de rehacerse en distintas épocas —lo que, seguramente, supone la vigencia del conflicto planteado, la inexistencia de una incompatibilidad ideológica entre el espíritu de una obra y el espíritu de la nueva época, más una cuota de ambigüedad, derivada de la voluntad del autor de entender a los personajes antagónicos, y gracias a la cual serán igualmente lícitas las sucesivas lecturas dictadas por los sucesivos y cambiantes contextos—, lo propio de la inmensa mayoría de las obras teatrales es morir a poco de su estreno, es decir, no superar la alteración del contexto histórico ni la evolución del arte escénico. La vinculación de los temas, la ideología y la estilización de una obra respecto de su contexto histórico y escénico es tal que cualquier cambio las arrincona, las vuelve anacrónicas o incomprensibles. Fenómeno éste que afecta, lógicamente, a cualquier teatro de propaganda, y que bastaría, dada la supervivencia de la obra lorquiana y la posibilidad de que distintos momentos históricos se hayan proyectado en sus modos de representarla, para descalificar cualquier aplicación del término político a *La casa de Bernarda Alba* si lo identificáramos con el de crítica militante y coyuntural, pero que lo haría del todo necesario si viéramos en él la referencia a un conflicto cuya expresión resulta claramente afectada, precisamente, por la realidad política de la época en que la obra se monta.

La casa de Bernarda Alba resistiría así, sin la menor contradicción, la calificación de una «tragedia altamente poética», política y ya clásica de la España contemporánea. A la vez que se armonizaban las distintas declaraciones, actitudes y adhesiones de Lorca en torno al arte y la política.

Un dato perturbador pero nada gratuito

No hay duda de que el hecho de que García Lorca fuera asesinado enturbió, al menos durante algún tiempo, la aproximación a su teatro. La lectura se hizo a través de la madrugada de Viznar y, lógicamente, a veces las cosas se sacaron de quicio. El impacto del crimen se mezcló a la interpretación de la obra, a su exaltación o menosprecio, según el campo ideológico, como si aquella muerte remodelara los valores teatrales de dramas y tragedias. Era un error, pero del todo explicable. Cuando antes hablábamos de la presión del contexto nos referíamos a eso, y tan lógico era que, durante la guera civil y en los primeros años de la postguerra, ese asesinato dominara en cualquier imagen de Lorca, como que hoy, cuando sus asesinos han muerto, cuando aquella España y aquel horror son pasado, el hecho siga siendo importante pero ya no dirija nuestras emociones frente a la representación de cualquiera de sus obras.

Pero lo demás, el asesinato, aunque a veces hayan intentado disculparse quienes lo perpetraron, no fue casual, ni hay porqué apelar a la confusión o a oscuras causas personales para entenderlo [4]. Fue un crimen político, cuyas raíces podrían encontrarse, por ejemplo, en las insultantes y agresivas críticas que la prensa de la derecha dispensó a *Yerma*, a raíz de su estreno en Madrid, meses antes del alzamiento militar [5]. Críticas que, más allá de las reservas formales, contenían duras acusaciones a las ideas del autor, especialmente las referidas a la religión y al sexo, componentes destacados en esos dos frentes que cruzan por todo el teatro de Lorca.

Pero vayamos ya con la pequeña historia de los montajes más significativos de *La casa*

[4] *Libro citado de Ian Gibson. Cap. 13: «El fusilamiento de García Lorca: prensa y propaganda desde 1936 hasta la muerte de Franco».*

[5] *«Vida y muerte de García Lorca», de Marcelle Auclair. Ediciones Era. México, 1972. Pág. 284 y ss.*

de Bernarda Alba en el ámbito del teatro español, ateniéndonos básicamente a su distinta lectura política, sin que ello implique desconsideración de las otras vertientes de esta tragedia. Sólo que éste no es un análisis de *La casa de Bernarda Alba,* que ha merecido ya incontables y extensos trabajos, sino una constatación de las variedades «políticas» de su montaje.

1.— Buenos Aires, 1945. Dirección de Margarita Xirgu

Cuenta Antonina Rodrigo[6] que cuando Lorca y Margarita Xirgu se despidieron de Bilbao, el primero prometió a la actriz que acabaría *La casa de Bernarda Alba* para que ella la pudiera estrenar en Buenos Aires. Como se sabe, los dos debían salir de Santander unos días más tarde, pero el autor decidió quedarse en España y unirse más adelante, en México, con Margarita.

Así que Federico regresó a Madrid y la actriz salió hacia México, sin sospechar que jamás volvería a España y que, a partir de entonces, le esperaba una fecunda labor en las tierras americanas.

Lo que vino después es sobradamente conocido: el 19 de agosto del 36 fusilaban a Federico en Granada, provocando el hecho un clamor de poemas, artículos y protestas en todo el mundo. Cuando el 8 de marzo, de 1945, Margarita Xirgu estrena, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, *La casa de Bernarda Alba,* cuyo texto le había remitido poco antes un amigo de Federico, el poeta es, desde hace tiempo, el símbolo del pensamiento antifranquista, el ejemplo de la persecución ejercida por el fascismo en todo el mundo contra los intelectuales y los artistas. Federico y Margarita son, por entonces, una de las máximas expresiones de la España del Exilio y es lógico que es estreno de Buenos Aires sea, sobre todo, una reflexión apasionada sobre la reciente historia española. Importa poco que el autor se ciñera o no a la sociedad andaluza, que el argumento se inspirara en personajes reales, o que el conflicto básico de *La casa de Bernarda Alba* fuera transferible a la inmensa mayoría de las sociedades de todo el mundo. Para los exiliados españoles, para quienes representan la obra y supongo que para la totalidad del público, aquella es una imagen que resume las causas de la Guerra Civil iniciada muy poco después de que el autor pusiera fin a la tragedia. Ya antes, en «Bodas de sangre», aquellas palabras de la Madre

—... Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (...) Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos, tú con el tuyo, yo con el mío...[7].

habían establecido una situación que, vista la obra después del 36, presagiaba el triste episodio de la historia española. En *Yerma,* dentro siempre de las resonancias míticas que impiden cualquier lectura lineal del teatro de Lorca, volverá a manifestarse ese antagonismo entre la fecundidad y el orden económico que, una vez más, conduce a la sangre. En *La casa de Bernarda Alba* se resume, enriquece y tensa este discurso, que, además, se vuelve socialmente más nítido —y sabido es cuanto dijo Lorca acerca del «superior» realismo de esta obra, de la ausencia de romances y rupturas versificadas[8]—, y concluye, tras el indirecto asesinato de Adela, con ese famoso monólogo de Bernarda que era, en el año 45, epitafio y cifra de la España franquista.

—... y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! *(A otra hija)* ¡A callar he dicho! *(A otra hija)* ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto!

[6] *«Margarita Xirgu y su teatro», de Antonina Rodrigo. Editorial Planeta. Barcelona. 1974. Pág. 234.*

[7] *«Bodas de sangre», de Federico García Lorca. Acto II. Escena final.*

[8] *«Hora de España», núm. IX, septiembre 1937. Manuel Altolaguirre. Y «Revista hispánica moderna», núm. 3 y 4, julio y octubre, 1940, pág. 248. Angel del Río.*

Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! [9]

Como decíamos, la contextualidad es un factor decisivo en el modo de representar y entender una obra dramática. Si *La casa de Bernarda Alba* forma parte de los repertorios teatrales de medio mundo y ha sobrevivido al paso del tiempo es porque, obviamente, conecta con distintos contextos. Pero aquella representación de Buenos Aires, cuantas hizo Margarita Xirgu de *La casa de Bernarda Alba* hasta el día de su muerte en el exilio, tenían esta obligada lectura política: Adela tenía mucho del propio Federico, la casa de Bernarda, de España, y la misma Bernarda, de esa clase política que imponía, tras su victoria, el silencio. Se hablaba, en fín, una vez más, de las dos Españas, de la guerra familiar, y de la muerte, siquiera temporal, de una de ellas.

2.— Madrid, 1964. Dirección de Juan Antonio Bardem

Llevábamos muchos años hablando de Lorca y queriendo ver su teatro en España. Pero, razones políticas primero y, luego, la actitud de la familia, que se negaba a autorizar la representación de sus obras, queriendo hacer de la ausencia una denuncia al régimen político, postergaron la cita.

Fue un largo período en el que el nombre de García Lorca pasó por la dialéctica de la mitificación y el menosprecio, implicado más en una guerra de símbolos que en la distinta comprensión o estimación de su obra. Guerra que redundó, lógicamente, en perjuicio del autor, pues, como es costumbre, muchos de los que habían mitificado a Lorca se sintieron luego obligados, no ya a bajarlo del pedestal, que era una cosa lógica y deseable, sino a renegar de pasados entusiasmos.

El primer estreno profesional de Lorca en Madrid fue *Yerma* (3 de octubre de 1961, en el Teatro Eslava, con dirección de Luís Escobar) y bueno será recordar, para que nadie piense que por entonces la actitud del Régimen no era hostil con el escritor, que su crítica estuvo practicamente prohibida y que yo mismo sufrí la guillotina de los censores a las inocentes páginas que la revista *Triunfo* dedicó al acontecimiento. Vinieron aún otros títulos, considerados más inocuos políticamente, hasta que, al fin, exactamente el 10 de enero de 1964, gracias a la iniciativa de Maritza Caballero, una actriz venezolana, que peleó generosametne en la escena española de la época, *La casa de Bernarda Alba* se estrenaba en España, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem, con escenografía de Antonio Saura, en el Teatro Goya. El estreno produjo tres tipos de respuesta:

I).— La de quienes valoraban la obra como uno de los más altos ejemplos del teatro contemporáneo español, señalando, de añadidura, su vigencia social y política. Así, Ricardo Doménech, escribía:

> Por fin, *La casa de Bernarda Alba*. Con su estreno vemos cumplido un viejo deseo. Esta obra es, sin duda, la mejor de Federico García Lorca, pero es también una de las mejores del teatro español contemporáneo. (...) Lo que especialmente confiere a esta obra una modernidad, una cercanía a nosotros, a nuestra estética, es algo que está más allá de la actualidad —o, si se prefiere decir de otro modo, para ser más exactos, de la supervivencia—, de la problemática en ella planteada. Que la tragedia de Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela sea todavía actual indica, en todo caso, que nuestra sociedad no ha evolucionado lo suficiente como para superar determinados problemas, pero esto, como se ve, no sería un mérito de García Lorca, sino un defecto de nuestras estructuras sociales. No es aquí, pues, donde yo veo la modernidad, la cercanía de esta obra. Veo esa modernidad y esa cercanía,

[9] *«La casa de Bernarda Alba», de Federico García Lorca. Escena final.*

por el contrario, en el espíritu crítico que anima al autor, en la especial manera de cómo enfoca el problema, en su acierto al mostrarnos la enajenación que unas determinadas formas de vida provocan en la conciencia humana. Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad, o, por mejor decir, de ausencia de libertad, y ello mediante esta colisión entre el mundo de Bernarda —que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible— y el mundo de Adela». [10]

La reflexión de Ricardo Doménech estaba, me parece, desprovista de cualquier esquematización política. Ciertamente, el crítico se refería a la realidad española de la época, pero, según formulaba de manera explícita, el interés de la obra no se reducía a esa conexión crítica. En otros párrafos del mismo trabajo, Doménech se refería al valor «normalizador» de este estreno, a la importancia de ir recuperando un período del teatro español, de integrar en nuestras carteleras una serie de textos que habían sido distanciados por el desenlace de la guerra civil.

II) La de quienes intentaban remozar las posiciones críticas que, desde la derecha, se habían opuesto a la exaltación sistemática del teatro de Lorca. Plantear el debate en tales términos era ya, en 1964, un tanto anacrónico, pues la misma izquieda había pasado de cierta mitificación del escritor —influída, lógicamente, por las circunstancias de su muerte— a una actitud crítica, de la que no siempre aquél salía bien parado. Tomamos unas líneas de un artículo de Eusebio García Luengo, escrito en el 51 y reproducido a raíz del estreno madrileño de *La casa de Bernarda Alba:*

La casa de Bernarda Alba es la obra más teatral de Lorca, en el peor sentido de la palabra, pero también donde ha logrado un punto mayor de dificultad mecánica y donde ha hecho el alarde de interesar únicamente con mujeres en la escena. Tremendamente efectista, caricaturesco y falso, este drama ha suscitado los comentarios y críticas más desaforados. (...) Claro que hay alguna porción de verdad en «La casa de Bernarda Alba», pero es una verdad desfigurada, exagerada, parcial, incompletísima, y, por todo ello, corre el peligro de degenerar hasta convertirse en algo como la contrafigura de una versión escénica de los Alvarez Quintero, con iguales bruscos resortes, aunque unos en la casa sombría y otros en el cromo acaramelado. Claro está también que con una retórica infinitamente más noble y depurada en Lorca, que es lo que puede salvar a una acumulación tal de efectismos unilaterales y monótonos de que hace gala teatral en su drama [11].

García Luengo no alude, ni de pasada, al mundo social, a la significación de los conflictos, de la tragedia. Como ocurriera en muchas de las críticas disparadas en el 36 contra «*Yerma*», se refiere al sexo, a la honra, a la casta... y no encuentra modo de justificar los «efectismos unilaterales» del poeta. La obra, desprovista de ese entramado, se vuelve, claro está, un «engendro teatral», como lo había sido *Yerma* para una crítica inspirada en los mismos supuestos. Pero, ¿qué otra cosa podía ser una obra teatral para una mirada empeñada en no mirar lo que otros veían y proclamaban?

En todo caso, el dato es políticamente interesante, en la medida en que nos descubre el contenido de un pensamiento conservador que, durante varias décadas, intentó hacer de la elusión un principio metodológico, como si las cosas dejaran de existir por el hecho de no ser nombradas.

III) La de quienes, después de añorar a Lorca como poeta prohibido, se escandalizaban de los crecientes éxitos del autor. A ellos se refiere Angel Fernández Santos, en un largo artículo, del que entresacamos unas líneas:

El mito Lorca caló, como era natural, más que en ninguna parte entre los jóvenes que le desconocieron. Entre las quejas habituales que se empleaban para expresar el sentimiento de insatisfacción que a estos jóvenes les causaba el teatro de consumo había uno que reflejaba con exactitud lo que acabo

[10] *Revista «Primer acto», número 50, febrero de 1964. Ricardo Domenech: «La casa de Bernarda Alba», págs. 14-16.*

[11] *Revista «Primer acto». Id. Eugenio García Luengo: «Revisión del teatro de García Lorca». Págs. 20-26.*

de decir: «¡Si pusieran a Lorca...!» Esta era la exclamación. Yo la he oído docenas de veces. Se pensaba que el efecto de su reincorporación a la escena viva tendría el poder de un reactivo misterioso. Eran, por lo tanto, inevitables las decepciones, incluso las decepciones fuertes. Muchos jóvenes que hace unos años se rasgaban las vestiduras cuando alguien se manifestaba irrespetuoso hacia la figura del poeta han vuelto hoy su opinión del revés y arremeten contra las obras de su viejo fetiche, incluso con descarada injusticia [12].

El estreno de *La casa de Bernarda Alba* en Madrid fue, pues, una pieza importante en el proceso de regularización de las relaciones de Lorca con la sociedad española. Las reservas derivadas de un propósito «desmitificador», la habitual dialéctica admiración-rechazo, dio paso a una actitud cada vez más racional, más crítica, atenta a las innegables significaciones críticas de la dramaturgia lorquiana, pero englobadas en un todo, sin caer en la bandería de superpolitizar ni despolitizar al autor. Y si la prensa conservadora no vaciló en dedicar a Lorca muchas páginas elogiosas o números monográficos, con el fin de «incorporar» lo que antes había sido condenado, retocando la figura, *eludiendo* las causas de la excomunión, lo cierto es que la obra de Lorca —algo semejante ocurriría, poco después, en términos sociológicos, con la obra de Valle Inclán— consiguió salvarse de la manipulación y fue, poco a poco, en los escenarios y en los trabajos de los ensayistas, cobrando su dimensión verdadera, equilibrando aspectos que antes se habían presentado como antagónicos.

En cuanto a las características de aquel montaje del 64, servido por un excelente reparto, es evidente que unió su calidad expresiva con una lectura política inequívoca. El «¡Silencio!» final de Bernarda ya no atemorizaba como antes. Andábamos por los «25 años de Paz» y ese es el plazo que desgasta la autoridad de cualquier guerrero. Así que tanto el director, Juan Antonio Bardem, como Antonio Saura, plantearon la representación como una imagen de la historia, aún vigente en la España de entonces.

Ha tomado la obra como un texto vivo, inmediato, y no como una pieza de museo, de «teatro de arte» que hay que cuidar y mimar. Se trata de la represión que, desgraciadamente, sigue siendo un tema completamente válido [13].

En términos escénicos, la visión de Bardem procuró atenerse al «realismo» que el propio Lorca atribuyó a esta obra en relación con sus dramas anteriores. Realismo que, sin embargo, no caía jamás en lo fotográfico —pese a que el propio autor llegó a escribir que los tres actos tenían la intención de un «documental fotográfico»— y se ponía al servicio de una estilización compleja. Los blancos y negros establecían una sensación de cárcel, de opresión, que, a la vez, nacían de la tragedia de Lorca, de la escenografía de Saura y de la dirección de Bardem. El negro de los trajes y la fragilidad de las hijas de Bernarda, entre los sólidos muros de «la Casa», verdadera protagonista social de la tragedia, microcosmos de una colectividad, marcaban, perfectamente, el antagonismo entre la vida personal y el orden social. La libertad estaba «fuera» de sus muros, de «afuera» llegaban los cantos, los hombres, los sueños, los proyectos, las luchas, en definitiva, la vida. Dentro, estaba el reino del silencio. Exactamente igual a como ocurre en *El Adefesio,* de Alberti, autor que guarda con Federico numerosas afinidades. Resumía así Antonio Saura el espíritu del decorado:

Se ha buscado, pues, un juego de volúmenes que variando el espacio para cada acto contribuyera a crear una sensación de soledad, de vacío. Un espacio helado y pesante que acentuara la acción dramática, el contraste extremo entre el atuendo de los personajes y el blanco de los muros, la separación radical entre la materia estática y glacial de la arquitectura y la oscuridad convulsa de la pasión [14].

[12] *Revista «Primer acto». Id. Angel Fernández Santos: «La vuelta de Federico García Lorca». Págs. 17-19.*

[13] *Revista «Primer acto». Id. Juan Antonio Bardem. Págs. 8-11.*

[14] *Revista «Primer acto». Id. Antonio Saura. Págs. 12-13.*

3.— Madrid, 1976. Dirección de Angel Facio

Viviendo todavía Franco, Angel Facio había montado la obra con el Teatro Experimental de Oporto. Fue un montaje escandaloso y espléndido, hecho en la pequeña salita del prestigioso e histórico grupo portugués. Inmediatamente intentó hacer el mismo montaje en España y ni a la familia del autor ni la censura —como había ocurrido en los primeros años de la postguerra respecto al teatro de Federico— les pareció bien. El T.E.P. presentó su trabajo en el Aula Juan del Enzina, de Salamanca, con extraordinario éxito, pero ahí acabó la presencia del grupo portugués en España y, por tanto, la posibilidad de que se viera aquí el montaje de Facio.

Muerto Franco, las cosas pudieron plantearse de otra manera y Facio consiguió un gran reparto para presentar su idea de *La casa de Bernarda Alba* .

Las notas relevantes estaban en hacer de la casa una especie de gran útero, que apresaba a los personajes; la sexualidad cruzaba por el dentro del drama, quizá porque el tema está en la obra de Lorca y, también, porque Facio, a través de muchos de sus montajes —último ejemplo, *La Celestina,* en el Círculo de Bellas Artes— ha subrayado la importancia de la represión sexual en las relaciones del ser humano con el orden social establecido; los personajes llegaban a insinuar ciertas relaciones lesbianas, resultado de su antinatural separación del otro sexo; la obra no tenía, en términos visuales, absolutamente nada que ver con el «documental fotográfico» que el propio Lorca, a título de orientación, había atribuído a su tragedia. Un mundo de goma espuma, inestable, asfixiante, totalmente cerrado, aprisionaba a unos personajes atemorizados, cuya rebelión se iniciaba en los niveles orgánicos más primarios.

Con todo, la gran innovación de Facio fue la de confiar la interpretación del personaje de Bernarda a un actor, concretamente a Ismael Merlo. La idea estaba clara: Facio quería enfatizar el valor «institucional» del personaje, cuanto había en él de símbolo ideológico de una moral específica, de expresión histórica de unos intereses económicos, en función de los cuales se habían establecido los conceptos de religión, familia, sexualidad, libertad, y de cuanto, sustancialmente, definía la vida. Por eso, eligió a un actor, y le dio a su interpretación un tono ceremonial, rompiendo totalmente el sentimiento de maternidad, la relación natural entre una madre y sus hijas. La exploración en los terrores últimos y más primarios de los personajes, unida a la iconografía ceremonial de la Bernarda, conformaban una obra distinta. Los personajes eran algo así como seres degradados en una celda, bajo la mirada de un guardián que buscaba a cada paso inaceptables argumentaciones morales para justificar la situación.

Era en el 76. Franco había muerto poco antes. La obra se hizo por toda España con enorme éxito. Y la inmensa mayoría de la crítica se indignó, sin que, al menos en algunos casos, pudiéramos saber si lo hacían, según afirmaban, en nombre de los propósitos estéticos de Lorca, de lo que quiso el autor que fuera escénicamente su tragedia, o de esa moral y esas ideas que el autor había condenado en su día y que ahora Facio, con la violencia de cualquier liberación pisoteaba.

4.— Madrid, 1984. Dirección de José Carlos Plaza

El nuevo montaje, ofrecido en el Español, a mediados de noviembre del 84, encaraba las anteriores lecturas políticas de la tragedia y nos proponía una nueva. No opuesta, pero sí hecha desde la nueva circunstancia histórica española. El «¡Silencio!» de Bernarda había

terminado y si la obra había sido escrita «antes» de la Dictadura, ahora se trataba de representarla «después». El «mientras», que había sido el estímulo de un modo de leerla y de llevarla al escenario, pertenecía a una época cercana, aún familiar, pero, en definitiva, pasada. De ahí la necesidad de romper con ciertas tradiciones, no con la estridencia del montaje de Facio, propio del 76, sino con la perspectiva de una normalidad democrática.

En definitiva —y ello reafirma la relación entre la política y la poética— la carga crítica de *La casa de Bernarda Alba* era cosa sabida, historia familiar y un tanto gastada, que podía repetirse libremente y con la nitidez que se quisiera, y en la que era ingenuo cifrar un atractivo sustancial de la representación. A Plaza le interesaba otro camino, conectado también, sin duda, con su probada capacidad y formación para la dirección de actores. Se trataba de que fueran los personajes, a través de la acción, en un espacio y una luz privados de estilizaciones significativamente opresoras, quienes, dentro del más absoluto realismo, condujeran la acción dramática y fuera ésta, y sólo ésta, la que nos llevase a la reflexión crítica.

La confrontación de este montaje con las versiones anteriores es evidente. Así, por ejemplo, si las voces finales de Bernarda, reclamando el silencio y la ocultación del suicidio de Adela, parecían, en los otros montajes, la decisión autoritaria e implacable que reafirmaba el carácter carcelario de aquella casa y aquella vida, en el montaje realista de Plaza adquirían la significación del grito inútil, de la tiranía que, más pronto o más tarde, será vencida.

En la situación «básica» seguía venciendo Bernarda y muriendo Adela; sin embargo, para el espectador, conducido por el director y por la realidad histórica española, era fundamental el sentimiento de la debilidad de Bernarda, que era justamente lo contrario de lo que el personaje había inspirado durante varias décadas.

Sobre el espacio escénico, es decir, sobre la «casa», se hacía Andrea D'Odorico el siguiente planteamiento:

> Una sucesión de corredores y habitaciones dispuestos de forma que esta casa permita la constante vigilancia de cada «ser» sobre todos los demás.
>
> Estos espacios se abren al patio interior de la casa, fuente constante de luz y calor, lugar dominante en la trilogía arquitectónica del sur de España.
>
> Paredes frías y altas, zócalos estucados, suelos de barro cocido, alacenas, la pequeña burguesía rural de primeros de siglo retratada por Federico García Lorca en un ambiente ahogado, tenso y crispado, creado por la propia burguesía y su pretenciosa forma de vida [15].

En cuanto al vestuario, estos eran algunos de los propósitos de Pedro Moreno, su responsable:

> Cuando José Carlos me propusó hacer el vestuario de *La casa de Bernarda Alba,* me pareció una idea difícil pero apasionante, la de romper con los moldes utilizados hasta hoy; mujeres de pueblo con su refajo y moño tan tópicos, eso ya se había hecho y merecía la pena intentar una visión nueva. No por ello menos realista que la de la España de 1935, época en la que Federico García Lorca terminó la obra.
>
> Un mundo que, aunque mal, ya había incorporado a sus costumbres (al menos las clases más pudientes) toda una serie de novedades del mundo urbano.
>
> La ropa, el peinado, de las hijas de Bernarda Alba podía, perfectamente, ser como lo hemos reflejado en este montaje. Para ello ha sido imprescindible todo el trabajo de documentación que hicimos previo al diseño de los trajes. Pudimos constatar que la mayor parte de la gente joven, se habían o cortado el pelo o se peinaban con ondas y moños al estilo de la época. Estas modas provenían de las pocas publicaciones que llegaban a esos ambientes e incluso de las visitas a pueblos más grandes. También en la forma de vestirse y en la forma de arreglarse, aunque no en la forma de ser.

[15] *«La casa de Bernarda Alba». Los libros del Teatro Español, 1984, pág. 233.*

Tuvimos muy en cuenta que todas esas formas nuevas, pasaban por el filtro de la confección casera, por lo que había que excluir cortes maestros y efectos sofisticados e insistir, en cambio, en toda esa serie de detalles preciosistas de las manualidades de esas mujeres realizaban.

Los lutos eran un acontecimiento catastrófico que, no obstante, poseían una gran fuerza estética. Quisimos que los trajes del primer acto tuvieran el aspecto de haber sido teñidos y, por tanto, cambiados en su sentido original. Nadie se hubiera hecho esos trajes en negro, eran sus trajes mejores de fiesta transformados por el luto en hábitos. Tratamos de huir de un mundo en blanco y negro, y buscamos la utilización de tonos oscuros, aunque no exentos de color con las puntillas, las faldas y las blusas, todas ellas teñidas en una gama de negros diferentes. Que dieron la impresión de una ropa degradada y recompuesta por esa especial economía casera de las mujeres de los pueblos.

Estos lutos, siempre impuestos por una tradición aplastante e inhumana, llevaban siempre implícita la transgresión doméstica, ya que jamás se salía a la calle sin ir cubiertas de velos, medias y zapatos negros. De puertas adentro, el relajo era casi obligado, aunque sin salirse, a lo máximo, de los tonos pálidos.

Tras la formalidad enlutada en la vestimenta de la cena del tercer acto, nos encontramos, por fin, con un estallido de tonos blancos, marfiles, deslumbrantes, cuando la tragedia es ya imparable.

Son unos pobres seres humanos condenados a un infierno, en vida, dentro de los muros de su casa-convento-prisión [16].

Lo dice explícitamente el figurinista: «huir de un mundo en blanco y negro». Y lo subraya D'Odorico cuando se refiere al «patio interior de la casa», «fuente constante de luz y calor».

Detrás de estas afirmaciones existe un claro propósito: mantener la idea de que la casa de Bernarda es un lugar «ahogado, tenso» o «un convento-prisión», pero evitnado la estilización «política» tradicional e intentando que esa impresión resulte de la reproducción de una casa de la burguesía andaluza de la época. Del blanco-negro pasamos a un mundo de tonalidades, en el que escenógrafo y figurinista quieren reflejar la condición económica de los personajes, los modos de vivir y de vestir testimoniados por los documentos de la época.

Aquella «intención fotográfica» —dando siempre al concepto un valor relativo— de la que hablara el autor, parece, al fin, viable, como si, al salir de la casa de Bernarda, o liberarse de ella, fuera ya posible «objetivarla», hacer de ella una cárcel soleada, andaluza, antes que ese espacio simbólico y un tanto intelectual en que, mientras vivimos dentro de ella, la habíamos convertido. Inevitablemente, la representación toma cierto aire de crónica, de espanto que se produce en una realidad «normal», en un paisaje social y físico que carece de cualquier señal estridente. Así era la vida andaluza, así eran las relaciones entre sus clases sociales, en un mundo cotidiano ocurrían tales cosas, y no hay por qué caer en una estilización que lo convierta en algo extraordinario. Juicio y sentimiento que corresponden, con claridad, a ese «después» del que hablábamos, pero que difícilmente cabían en el «mientras», desde la subjetividad de Adela o de cualquier director, actriz o espectador que se sintiera identificado con ella.

De las muchas observaciones de José Carlos Plaza sobre los personajes o las situaciones, transcribiremos algunas, para que se vea hasta dónde la dirección escénica quería ser fiel al análisis sociológico:

Nuestra primera intención en la «comprensión». Comprensión de los comportamientos de Bernarda y de sus hijas. No son monstruos ni seres robotizados. No hay un verdugo y cinco víctimas. Bernarda no es la fuerza bruta, sino una mujer reprimida y, por tanto, represora, una mujer inculta, sin armas culturales, ni experiencias que la permitan moverse de sus normas, normas que le han inculcado, que la rodean y sin las cuales no puede vivir. No conoce otra forma de actuación y sin ella se pierde. Tiene 60 años, 60 años de soledad, de aislamiento, de frustración vital. Nos hemos preguntado cómo ha sido la vida de Bernarda, sus dos matrimonios, las relaciones vecinales, familiares y el mundo que le tocó vivir. Hemos querido entenderla, la hemos visto como víctima de una soledad

[16] *«La casa de Bernarda Alba». Los libros del Teatro Español, 1984, págs. 241-242.*

con la cual ella se identifica, y sobre todo ella misma, con sus miedos, con sus necesidades frustradas. Representante de una iglesia condenatoria de la vida, de una sociedad que posee el dinero y las leyes para impedir la realización personal, colectiva y solidaria. Pero no es un símbolo sólo, es Bernarda Alba, una mujer incapaz de pensar, de imaginar y comprender.

Las hijas no son para nosotros las «pobres víctimas» de una fuerza represora. Son mujeres, al igual que Bernarda, incultas e insolidarias, agarradas a una situación cómoda que les permite vestirse, dormir y comer sin problemas materiales, que reduce sus inquietudes y limita sus posibilidades. ¿Qué tranca cierra la puerta de Bernarda? ¿Qué les impide marcharse de esa casa? Nuestra contestación es el miedo, el miedo a cambiar, el miedo a enfrentarse a otra manera de vivir, de pensar y actuar. Su única salida es el hombre. El hombre como solución. El matrimonio o la prostitución. Que alguien decida por ellas, que alguien las salve, que alguien les marque el camino. Son víctimas de sí mismas, de su situación y verdugos como las demás, unas con otras. Reflejo mimético de nuestro pueblo, acomplejado frente al exterior, despreciativo de lo que consideramos inferior, de lo que no conocemos, durante tantos años dominados por una fuerza dictatorial y asustados ante un futuro que requiere otras soluciones, no las conocidas, sino diferentes, imaginativas, las cuales ni siquiera nos planteamos.

Los demás personajes de la obra colaboran en este organigrama de Víctimas-Verdugos, Prudencia y Sumisión, las mujeres del duelo que destrozan, criticando sin capacidad de acción, etc.

Sólo Poncia y María Josefa escapan relativamente a este esquema. Son los polos opuestos. Poncia real, que no se calla, que se rebela ante lo inevitable, pero atada a una fidelidad equívoca, a una situación material necesitada de Bernarda (sus hijos, ella misma), sin posibilidades reales por su extracto social y sus creencias religiosas (Ley de Dios, Ley de los Padres, etc.), y María Josefa, libre en su locura, la imaginación atada, la posibilidad perdida, el recuerdo del futuro para cada uno de los personajes. Estéril pero lúcida y consciente de una realidad palpable. Quiere huir y no puede. Acusa cuando ya es un ser excluido de la sociedad» [17].

La reflexión de Plaza introduce, sin duda, un elemento político nuevo. Identificada la casa de Bernarda con el conjunto de la sociedad española, ésta aparece, a los ojos de Plaza, como la verdadera responsable de la larga Dictadura. La historia política se desmitifica y muestra, si hemos de creer al director, las razones de dependencia o privilegio económico que explican los comportamientos. Plaza incluso parece dirigirse a la sociedad española del 84 no sólo para recriminarle los temores que hicieron posible una larga historia sino, incluso, los temores que pueden volver a condenarla, a cerrarle su presente.

En un orden estilístico, el concepto de Plaza resolvió una serie de cuestiones, pero dejó otras pendientes. Quizá porque en la tragedia de Lorca conviven estilos diferentes que se resisten a un tratamiento unitario. El personaje de María Josefa, abandonado a una locura «realista», no siempre cuadró con el texto que Lorca le atribuye, y justo es decir que quienes mejor parecieron fueron las actrices que lograron conciliar el tono orgánico y minucioso establecido por la dirección con cierta composición poética e iconográfica del personaje.

5) Madrid, 1986. Una dirección de Alfonso Zurro

Con este nuevo montaje, a cargo del grupo «La Jácara», de Sevilla, el horizonte de referencias se amplía. Y si el nivel del Grupo y las circunstancias de la representación no permiten poner el espectáculo en el plano de los cuatro anteriores, es evidente que tiene dignidad suficiente para hacer progresar ese rico discurso que ha suscitado *La casa de Bernarda Alba* a través de sus distintos montajes.

La idea de interpretar *La casa de Bernarda Alba* por actores masculinos podía haber resultado una excentricidad, unas ganas de llamar la atención. La representación confirmaba, en todo caso, que este cambio de sexo afectaba profundamente a la expresión de ciertas dimensiones substanciales de los personajes. El ingenio de «La Jácara» ha estado en darle la vuelta al problema y justificar la audacia en función de una razón política.

[17] *«La casa de Bernarda Alba». Los libros del Teatro Español, 1984. Págs. 25-26.*

«La Jácara» imagina a un grupo de presos, situados en una celda-jaula, que realizan, como ejercicio de reinserción social, una representación de *La casa de Bernarda Alba*. El supuesto dispara una serie de interesantes personajes, pues son unos presos quienes representan un drama sobre la libertad, entre rejas y como prueba de su proceso de reinserción. No es difícil imaginar cierta reflexión pesimista en el fondo de este montaje que consigue, precisamente, por la presencia de hombres en los papeles femeninos, poner de relieve el discurso político de Lorca, la relación social entre los personajes, a costa, claro, de sacrificar la organicidad global de las interpretaciones.

Quizá se nos quiere decir que queda mucho de la Andalucía dramatizada por Federico, que las rejas siguen a través de sus sistema económico y social, al tiempo que ciertas voces anuncian, por estruendosos aparatos, no se sabe exactamente si una nueva domesticación o la libertad.

En esta ocasión la identificación literal casa-cárcel no puede ser más absoluta. El nuevo dato, pesimista, sería que afuera, a juzgar por las palabras de quienes lo tutelan, tampoco parece estar la libertad.

Pero, ¿de qué «afuera» se nos habla? ¿Se centra la obra en una relación social concreta, en una región o un país, o en definitiva —y a eso invita el carácter abstracto de la escenografía y el vestuario— esa referencia es trascendida para reflejar un estado de la civilización occidental, el sentimiento con que hoy se vive en ella? La frialdad del experimento, el aspecto de conejos de Indias de los presos, el tono tecnológico del examen, nos remitían, desde luego, antes que a cualquier Sur de la tierra, a las imágenes de las más desoladoras profecías de Occidente.

José Monleón



Ropaje y desnudez de *El público*

Aquel que piensa yo deshojaré mis huesos
está mucho más cerca del cielo que de lo que piensa
sus cenizas le cuidan su falta de un velero al partir.

Juan Larrea, 1928-29 [1]

Cada inhalación del hombre
que ama y de la mujer que ama
va a llenar el abrevadero
donde los briosos caballos beben.

Robert Bly, 1985 [2]

Hace ya muchos años que, en mi primer viaje al Cercano Oriente —el Oriente Mediterráneo— visité las ruinas de la ciudad de Corinto y en ellas vi la planta de un lugar cuadricular en el que había, adosado a lo que restaba de las cuatro paredes, un bajo muro con amplios hoyos y un canal que los unía por debajo. El guía nos informó que aquello había sido un inodoro frecuentado por los que se reunían en el ágora cercana y, entre ellos, mercaderes, filósofos, predicadores, que a él acudían cuando la necesidad les apremiaba y que allí se sentaban y hablaban sin tabiques aisladores y casi codo con codo [3]. Y recuerdo que a la mente me vino entonces la figura del Apóstol San Pablo, residente en aquella ciudad y frecuente visitador en ella, antes y después de los dieciocho meses seguidos que allí vivió y que, por lo tanto, había sido testigo y partícipe de aquella cultura ya en agonía y cuyo lema más definidor y elocuente acabó siendo en labios romanos el de «mens sana in corpore sano», equilibrio idealmente buscado e iluminado por el dios sol Apolo que secularmente había presidido la vida de Corinto desde uno de sus más famosos templos, erigido allí en su honor y del cual todavía pueden verse hoy siete erectas columnas.

El Apóstol San Pablo, súbdito romano, hombre culto y máximo occidentalizador de la incipiente y radicalmente nueva religión cristiana, es dudoso que él mismo sufriera de la vergüenza del cuerpo. Eso vendría mucho más tarde cuando el adoctrinamiento dogmático, con impulso católico o universalizante, imprimiera en su catecismo la trilogía del demonio, el mundo y la carne como enemigos del alma.

El proceso de la afirmación y propagación de la nueva doctrina fue lento y sólo el islamismo, a partir del siglo VII, consigue rivalizar con él en la conquista de nuevos fieles. España va a ser de todos los países de Europa el único en que habrán convivido cristianos, musulmanes y judíos, durante casi cuatrocientos años, con conocimiento y respetuo mutuo.

De mi ya también lejana experiencia de arabista en ciernes, recuerdo aún la profunda impresión que me produjo lo que Abubéquer el Tortuxi cuenta de como algunos grupos de sufíes o místicos de Al-Andalus se reunían y practicaban lo que ellos llamaban «el canto

[1] *Juan Larrea,* Versión celeste, *Barcelona: Barral, 1970, pág. 76 .(Del poema «Attration du risque», escrito originalmente en francés).*

[2] *Robert Bly,* Loving a Woman in Two Worlds, *Garden City, N.Y.: Doubleday and Co., 1985, pág. 50 (Cuarteta originalmente en inglés con el título «What We Provide») Robert Bly, destacado poeta y ensayista norteamericano, es autor también de traducciones de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Neruda, Vallejo y García Lorca.*

[3] *El cuadro sugiere una sorprendente analogía, y también contraste en sus efectos, con una escena que Luis Buñuel presenta en su film* El fantasma de la libertad *(1974). En ella Buñuel invierte la valoración social imperante, en cuanto a pudor y moral, de las necesidades corporales, considerando grosero el acto de comer y no así el de defecar. El propio García Lorca en* El público, *Panel 3 o medial como se verá, hace que el Hombre 1 aluda a la vergüenza del cuerpo y que el Hombre 3 le recuerde que «Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar» dando a entender que su puerza e inocencia son en ellos innatas.*

Escena de *El público*. Ballet del Gran Teatro de la Comedia. Ginebra. Dirección de Oscar Aráiz.

con testigo» (o samáa bi-xahid) y este testigo era un joven imberbe al que adornaban «con ricas joyas y elegantes trajes para que la contemplación de su hermosura les sirva durante el canto, de indicio de la hermosura del Creador».[4] Nada les impedía, por otra parte, tener una o más mujeres e hijos con ellas sin menoscabo de su espiritualidad. Ibn Arabi, el más famoso de ellos, cuenta de uno de sus maestros llamado Abd Allah al Maururi que «tenía una mujer bellísima y muy joven, mejor que él todavía y de más intensa vida espiritual».[5] El propio Ibn Arabi fue también casado y tuvo tres hijos. En una de sus más divulgadas y leídas obras habla de lo que él llama «amor absorbente» y dice: «Mas, para que el amor domine así al amante, es preciso que su amada sea o Dios o un individuo de su misma especie, una joven o un muchacho; los demás seres no son capaces de producir tal efecto».[6] Y en otro de sus libros, titulado *Tarjuman al ashwaq* (o El intérprete de los deseos) afirma que los deseos son parte de un todo indivisible e inseparable del ser, suma de naturaleza y Dios.[7]

Volví a recordar a San Pablo, algunos años después, al contemplar en Sevilla los estremecedores cuadros de Juan de Valdés Leal titulados *In ictu oculi* y *Finis Gloriae Mundi.* El uno con putrefacción de la carne, presidida por la mitra episcopal, y el otro con el esqueleto de todo hombre señalando la salida de la vida temporal y una segura y prometida entrada en la vida eterna, expresión máxima del arte barroco, sinónimo de católico, en que va a culminar la elaboración hispánica de su sentimiento religioso con vocación universal.

El rechazo de la carne, tercer enemigo del alma, condujo a la exacerbación del mundo anímico con proyección ciega hacia un más allá exclusivamente espiritual, cuajado de seres asexuados y, entre ellos, los querubines sin más cuerpo que una cabeza con ojos y hombros con alas. Una visión duradera y firme que no empezará a tambalearse hasta el siglo XVIII en la mente común de los que, hasta entonces, habían sido fieles seguidores de lo que habían creido al servicio de su fe, como la realidad incontrovertible de un solo Dios todopoderoso y una sola religión verdadera.

Del siglo XVIII a nuestro tiempo, hemos estado viviendo y asimilando en nuestro «ser histórico», lo que Unamuno genialmente identificará como «la agonía del cristianismo», a la vez que asistimos a la ruptura de las últimas barreras tradicionales. Profetas máximos de futuro inédito para ya una cultura desnacionalizada y universal lo serán Marx, Freud y Jung,[8] tríada demoledora del pasado, sin más biblia que la soñada realidad de una nueva vida, sin ataduras diferenciadoras en el primero y con sólo ataduras interiores en los otros dos. Freud como negrero de almas blancas y Jung como buceador de peces voladores. En su compañía y de la mano irán un sinfín de poetas, pintores, músicos y cultivadores de otras

[4] *Miguel Asín Palacios,* El Islam cristianizado *(Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabí de Murcia), Madrid: Plutarco, 1931, pág. 189. Se basa en información del Ms. 5341 de la Biblioteca Nacional de Madrid.*

[5] *Miguel Asín Palacios.* Vidas de santones andaluces, *Madrid-Granada: Estanislao Maestre, 1933, pág. 117.*

[6] *Miguel Asín Palacios, Op. cit.,* El Islam..., *pág. 459 (de la obra de Ibn Arabí (Abenarabí en transcripción más antigua), titulada* Futuhat, *II, 429).*

[7] *En la Cábala judaica que como se sabe alcanza su mayor importancia e influencia en la Edad Media española, lo mismo en los reinos cristianos que en los musulmanes, se sostiene que el acto sexual es el más sagrado de todos los sacramentos y con él se logra el más perfecto trance místico. «El Cabalismo es el gran poema del Judaísmo, un árbol de joyas simbólicas, y en el cual se define el universo como el traje de la Divinidad; la sociedad como su cuerpo; y el amor como la presencia de Dios en el hombre». (Cfr.* Introduction *de Kenneth Rexroth a la clásica obra de A.E. Waite, en su onceava edición, titulada* The Holy Kabbalah, *Secaucus, N.J., Citadel Press, s.a.). El* Zohar *(Libro del Esplendor) del rabino español Moisés de León, es la obra fundamental del cabalismo. Nuestro Unamuno contribuyó a su difusión en la España moderna, con el prólogo que escribió para la edición española de Ariel Bensión,* El Zohar en la España musulmana y cristiana, *Madrid: Nuestra Raza, 1934.*

[8] *Los tres fueron conocidos, leídos y comentados en España muy pronto y Freud, exaltador de la líbido y del subsconciente, como fuerzas básicas de la espiritualidad humana, vio sus* Obras Completas *(1922-24) traducidas al español antes que a ninguna otra lengua.*

artes, dispuestos a encararse con la nueva realidad, la exterior y la interior, para identificarla, ensoñarla y reelaborarla.

Federico García Lorca, y gracias a su obra póstuma *El público*, culminación de una larga trayectoria, se nos aparece hoy como el más adelantado de los dramaturgos modernos, sin par cuando vivía y sin par aún muchos años después de muerto. Su vil asesinato en 1936, con sólo 38 años, clama y sigue clamando al cielo por la insania y salvajismo que lo ocasionó y por habernos privado de otros geniales frutos de su inmenso talento.

En la génesis de *El público* —como en la de toda obra de arte— entran muy en primer lugar, el formato biológico del autor, su sensibilidad y capacidad asimiladora, su conciencia histórica y cultural y las circunstancias en que se formó y le tocó vivir.

El año de 1928 será un año clave, quizás el más significativo, en la vida de nuestro autor. Es el año en que se publicó en Madrid su *Primer romancero gitano (1924-1927)*, con un insólito y desconocido hasta entonces éxito público, lo mismo en España que en Hispanoamérica, de un libro de poesía. De pronto, su nombre es catapulteado al centro de la atención general y sobre él cae la mirada escudriñadora de unos y otros, con un efecto sorprendente: «Se volvió triste, buscando el aislamiento, no hablaba ya de sus planes y, lo que es más extraño, dejó de recitar sus poemas». [9] Por incontables testimonios cabe comprobar el sufrimiento de una profunda crisis, durante la cual procura que su poesía no le juegue la trastada de abrir lo más puro suyo «ante las miradas de los que no deben nunca verlo» [10] según confiesa en carta al escritor colombiano, Jorge Zalamea, aclarándole en otra: «Quiero y retequiero mi intimidad. Si le temo a la *fama estúpida* es por eso precisamente. Y el hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por linternas sordas que dirigen sobre él *los otros*». [11] Una reacción casi incomprensible, especialmente en nuestros días, a medio siglo de distancia y de cambios considerables en la actitud ante el qué dirán de las gentes. Pero no así para un joven granadino de entonces, consciente de la repercusión que podría tener entre familiares, conocidos y amigos, la revelación de tendencias sexuales no compartidas en absoluto y condenadas totalmente por ellos. En general en toda España, pero de manera muy particular y acentuada en su Granada natal, acaso por su cristianismo de último cuño, frente a la moral islámica que le había precedido. Esta y no otra debió ser la causa y razón de su angustia y de su decisión de alejarse de España cuando —se dice— que llegó a sus oídos que en muy conocido personaje granadino había echado ya a rodar en una de las famosas peñas de la ciudad. La crisis y la decisión tomada no pudo ser más beneficiosa tanto para él, como persona, como para su arte. Sin saber inglés ni tener tampoco la menor facilidad para aprenderlo —ni el inglés ni ninguna otra lengua— vive un año entero en Nueva York escribiendo febrilmente, deslumbrado por la heterogeneidad de sus habitantes, masa anónima, y para él muda de palabras y rica en gestos y ritmos nuevos, anonimato vivificador en soledad compartida por un puñado de hispanohablantes, entre ellos, León Felipe, traductor con la ayuda de su mujer Berta Gamboa, de Walt Whitman, en quien adivina enseguida un espíritu afín y al describirlo se describe a sí mismo en la magnífica oda que va a dedicarle y de la cual destaco unos pocos versos: «Tú buscabas un desnudo que fuera, como un río,/ toro y sueño que junte la rueda con el alga,/ padre de la agonía, camelia de tu muerte/ y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto» (...). «Quiere que el aire fuerte de la noche más honda/ quite flores y letras del arco donde duermes/

[9] *Rafael Martínez Nadal, «Introducción» en* Poemas, Federico García Lorca, *Oxford: Univ. Press, 1939, pág. XVII*
[10] *Cita reproducida en Fernando Vázquez Ocaña,* García Lorca, Vida, cántico y muerte, *México: Gandesa, 1957 pág. 210.*
[11] Ibidem, *pág. 211.*

y un niño negro anuncie a los blancos del oro/ la llegada del reino de la espiga.» [12] Alegato de amor y de adhesión a todos los pobres del mundo, incluidos los pobres de espíritu. Mientras tanto, ya liberado de pánico y angustias paralizadoras, se vuelve a su desnudez interior y exclama en *Poeta en Nueva York*:... «¡Ay voz antigua de mi amor!/ ¡Ay, voz de mi verdad!/ Voz de mi abierto costado/» (...) «Pero no quiero mundo, ni sueño, ni voz divina,/ quiero mi libertad, mi amor humano». Y ya antes ha dicho: «Asesinado por el cielo,/ entre las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal, dejaré caer mis cabellos.» [13].

Como nueva Ave Fénix, García Lorca se siente renacer de sus cenizas, en preparación para su vuelo a la isla de Cuba que para él será encarnación y ampliación del carmen granadino de Soto de Rojas, tan grato a su sensibilidad, el del «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», pero que él sentirá y vivirá, con absoluta entrega y gozo, como «paraíso y jardines abiertos para todos», con existencia pre-edénica, espontánea y virginal, donde el amor, Amor con mayúscula, trasciende los límites de lo humano para hacerse causa consciente y primaria de todo lo que vive y alienta sobre la tierra. En Cuba, García Lorca va a sentirse feliz como nunca se había sentido. Raúl Roa lo recuerda en estas palabras: «...vivió, convivió largos meses entre nosotros, metido hasta la cintura en las *cosas de negro* y hasta más allá de la nuez en la capa terciaria de nuestra psicología popular» (...). «...parecía dispuesto a no irse nunca» [14]. Su propia madre le escribe desde España a la musicóloga, María Muñoz de Quevedo, y le dice en su carta: «Mi hijo habla de Cuba con tal entusiasmo que me parece que prefiere a ese país más aún que a su tierra natal» [15].

Durante su estancia en la isla de Cuba, García Lorca no sólo vivirá intensamente, sino que además escribirá con mayor fiebre todavía que en Nueva York, mientras en las entrañas le hierven viejas y nuevas vivencias. Los cuatro meses, aproximadamente, que allí pasa son de una increíble, asombrosa, actividad productora. El primero y único manuscrito de *El público* [16] con que contamos aparece escrito, del puño y letra del autor, en La Habana datado un sábado 22 de agosto de 1930. En sus comienzos utilizando para escribirlo el papel de cartas con membrete y fotografía del hotel «La Unión». Se trata de un texto con correcciones, tachaduras y descuidos, pero no tantos que impida su perfecta escenificación sin cambios significativos. Y es más, para un director avezado y familiarizado con la obra de García Lorca lo que, a primera vista, pudiera parecer una dificultad constituiría una ventaja, al permitirle revivir y reconsiderar las dudas del autor con frecuencia esclarecedoras de su propósito.

El teatro, como es sabido, no constituye un arte exclusivamente, ni primordialmente, individual y literario, sino más bien colectivo y espacial, realizable o cosificable ante un presente auditorio en masa que ve, oye y reacciona en comunidad de sentimientos. El primer

[12] Federico García Lorca. Obras Completas. *Madrid: Aguilar. 1954, pág. 451.*

[13] Ibidem, *págs. 424-5 y 397.*

[14] *Cita en John A. Crow,* Federico García Lorca, *Los Angeles: Univ. of California, 1945, pág. 109. tomada de Raúl Roa, «Federico García Lorca, poeta y soldado de la libertad»,* Revista de las Indias. *Bogotá. marzo de 1937.*

[15] *Cita de Marcelle Auclair,* Enfances et mort de García Lorca, *París: Seuil, 1968. pág. 223; y antes, en Juan Marinello, revista* Europa, *sep. oct. de 1965.*

[16] *Edición facsimilar, lujosamente editada:* Federico García Lorca, EL PUBLICO, Facsímil del manuscrito. *Prólogo, versión depurada y transcripción por Rafael Martínez Nadal, Oxford: The Dolphin Book Co., 1976. El Sr. Martínez Nadal, depositario del único manuscrito recobrado, no consiguió autorización de la familia Lorca para su publicación hasta 1970. Ese año apareció, en edición estudiada y comentada por él, con el título* El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca. *Desde entonces, se volvió a editar en español dos veces más, con correcciones y nuevos estudios y se tradujo y publicó en inglés en 1974, en doble edición de Londres y de Nueva York. Yo he usado para las citas la tercera edición con el título* Federico García Lorca. El público y Comedia sin título, Dos obras póstumas. *Introducción, transcripción y versión depuradas por R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1978.*

deber de todo director, antes de presidir el montaje de la obra, es averiguar mediante su lectura lo que yo llamaría «constantes significativas» o, en otros términos, «signos sugeridores» de contenido trascendente que se usarán para subrayar y destacar todo aquello que sirva para poner de manifisto el tema o los aspectos dominantes de la obra, sirviéndose de los actores que más se ajusten a los papeles y de técnicos competentes, a cargo de la realización escenográfica y de los demás efectos visibles y auditivos requeridos.

Lo primero que llama nuestra atención en el manuscrito es el título y el subtítulo ***El público. Drama en veinte cuadros y un asesinato,*** escrito como a posteriori y en letra más pequeña que el resto, a la derecha y muy cerca del borde superior de la página 1. En la fotocopia se adivina del otro lado, y en la parte inferior del papel invertido, el nombre del hotel seguido del membrete ilustrado de la página en blanco. La página 2 está escrita también en el reverso de la hoja con membrete, pero del otro lado, debajo del membrete y en el centro aparece otro título *—Sansón— Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato* [17] (originariamente, en vez de «misterio» había escrito y tachado después «drama»). Parece lógico deducir que ambos títulos obedecieron a intuiciones e impulsos preliminares de casi segura rectificación antes de pensar en un posible montaje. Un título como *La máscara detrás del espejo, Misterio poético en cinco paneles y multiplicidad de estampas* sería sin duda mucho más adecuado y atractivo y si no ese, algo muy parecido previo acuerdo de autor, director, productor y agente publicitario. El llamarle «misterio poético», en vez de «drama» o «misterio» a secas, se justificaría por ser eco y contener aspectos de los antiguos «misterios religiosos» y de su culminación hispánica en los «autos sacramentales», de estos últimos saldrá indudablemente el «ropaje» simbólico por él utilizado y la figuración o transfiguración de sentimientos, pasiones y conceptos en criaturas recreadas y encarnadas con o sin figura de persona.

La preferencia por el término «paneles» en vez de autos o actos o cuadros, cabría también justificarla por su novedad y alusión a cinco episodios distintos y elocuentes, separados por pausas reflexivas y (o) gozosas. El término «estampa» sería suma de cuadro y escena, pero una escena que no conlleva movimiento ni anticipa nuevas acciones, potencialmente paralizable y sin cambio de figuras, estéticamente autojustificada, y cuyo modelo y ejemplo aparece en el propio manuscrito, al final del llamado Cuadro 1. Las figuras presentes están hablando y accionando cuando LOS CABALLOS [18] —después de tres nuevos parlamentos en la edición del manuscrito— suenan sus trompetas y todos los «personajes» se quedan rígidos en sus puestos, antes de la caída del telón.

[17] *El «asesinato» que se menciona en ambos proyectados títulos vuelve a mencionarse en la obra misma, referido a Julieta que es víctima, no como el personaje de la tragedia de Shakespeare, sino como el joven —no la joven— que interpreta su papel. Un público enfurecido por el supuesto engaño es quien comete el asesinato. En el teatro clásico español ningún hombre interpretaba un papel femenino, pero no así en el teatro inglés. En el manuscrito de* El público,*tachado en la obra ya corregida, se producía otro asesinato, el del* NIÑO *que caía del Cielo para anunciar la llegada del* EMPERADOR *y éste acababa por estrangularlo y el esqueleto del* NIÑO *regresaba a su Cielo volando como había llegado.*

[18] *Los caballos de García Lorca han sido objeto de la particular y siempre inteligente atención de Rafael Martínez Nadal. Yo me limitaré a subrayar su primera conexión consciente con el hombre occidental en los centauros griegos, versión humanizada en cuerpo de caballero hombre, de los atributos del mitológico Dioniso (Baco) y del no menos mitológico Eros (Cupido). Su valor arquetípico, en lenguaje de Jung, aparece en culturas muy alejadas de Grecia y Roma, tanto en el tiempo como en el espacio. Una de las más antiguas sería la del hombre-ciervo encontrada en la Cueva de las Tres Hermanas de la vertiente francesa de los Pirineos que se remonta a más de 15.000 años. Otro ejemplo puede verse en el cuadro del pintor suizo Karl Bodmer inspirado en la «danza del búfalo» de los indios Mandan de las Grandes Planicies norteamericanas en que éstos bailan disfrazados con cabezas del animal. Nuestro propio Goya presenta en uno de sus cuadros, inspirado en una obra teatral de Antonio de Zamora que se representó en el Buen Retiro, en tiempos de Felipe V, una figura bípeda con cabeza de caballo. Los caballos de* El público, *partiendo de la base de la animalidd común a hombre y bestia, arrastran otras posibles insinuaciones funcionales, ligadas al color, a la cantidad y número en que aparezcan, a las asociaciones que suscita, etc. Como*

Cabe preguntarse cuál sería la razón de que García Lorca bautizara *ab initio* esta tan compleja obra con el título tan poco poético y llamativo de *El público*. Todo autor y director de teatro, y García Lorca no fue sólo autor, sino también director y actor [19], es en su imaginación el primer espectador de la creación, de la suya propia y de la de otros. Sin embargo, su primera experiencia de autor, frente a un público madrileño, no pudo ser más catastrófica. A los 22 años de edad, la muy prestigiosa compañía de Martínez Sierra le estrena *El maleficio de la mariposa* que es acogida con general rechazo por la crítica, la sala de butacas y los bancos del gallinero. A partir de entonces, en ausencia de las ya desusadas loas clásicas, no dejará él mismo como autor prologuista o por boca de algún personaje de enfrentarse, fuera o dentro de la escena, con los espectadores a la vez que va adquiriendo conciencia de lo que es teatro de empresa frente a teatro de arte, en disociación de lo que había sido en el Siglo de Oro, cuando las masas vibraban al unísono con mensajes que las trascendían y unificaban. La marcha hacia fuera, persiguiendo prototipos ideales de conducta moral, pierde su eficacia y atractivo mientras se abre la interioridad humana, la de todos, en busca de nuevas bases sobre las que edificar un mundo con muy pocas conexiones con el pasado. Se cierran las puertas para siempre del «gran teatro» tradicional iniciado en Grecia sobre la «arena» y al «aire libre» y se entreabren las de otro «gran teatro», pero éste ya sin máscaras ni de cartón ni de carne y representable «bajo la arena» antes ocultadora de realidades profundas y ahora prometedora de frutos radicales sobre el tablado del espíritu humano, sin localización ni espacial ni temporal. Los elementos usados son disfraz y pretexto, ropaje exterior y espectadular, como vehículo atractivo y propicio para hacernos llegar verdades desnudas en oscura y poética alegoría.

En esta póstuma obra de García Lorca al levantarse el telón, por primer vez, debiera ofrecérsele al público como «estampa» inicial el *Solo del pastor bobo* [20] que el manuscrito incluye, sin numerar, entre los allí llamados cuadros 5 y 6. La descripción del decorado consis-

ejemplo, y en este caso: los colores blanco y negro y los números 1, 3 y 4. Los más famosos jinetes en grupo de 4 son los del Apocalipsis, anunciadores de la destrucción de un mundo antiguo y de la aurora de un mundo nuevo. Las «trompetas» que hacen sonar LOS CUATRO CABALLOS de El público *bien pudieran asociarse con las trompetas de Jericó, reforzando la idea de caída o destrucción. Innecesario es repetir, por otra parte, que el desconocimiento «intelectual» del implícito simbolismo, no resta nada al posible goce estético de un espectáculo bien montado. En el teatro más reciente ha tenido un éxito extraordinario el caballo-hombre de la obra que con el título* Equus *ha escrito el dramaturgo inglés Peter Shaffer, tan lorquiano él mismo con o sin conciencia de serlo. Y en pintura, basta recordar el estremecedor caballo, sin jinete, del Guernica de Picasso, pero con gesto y ademán que clama al cielo, en comunidad de sufrimiento con las criaturas humanas.*

19 *Como director, recuérdense sus experiencias infantiles con el «teatro de marionetas»; su organización y dirección de «La Fiesta de los Reyes Magos»; su participación en el «Festival de Cante Jondo» y, luego, su extraordinario esfuerzo de* La Barraca. *Creo que no se ha subrayado lo suficiente, sin embargo, el papel que en su formación y vida jugó Antonio Gallego Burín, contemporáneo suyo y después también maestro mío, excepcional como ser humano, como hombre de letras y como gran conocedor y amante del teatro. Él fue fundador en su Granada del primer teatro universitario que hubo en España, al principio, actuando él mismo y ya después dedicado sólo a dirigirlo. A él se debió una más que extraordinaria reposición del auto sacramental* El gran teatro del mundo *en el año de 1927, obra máxima del teatro de Calderón y que estaba prohibida en el siglo XVIII. En el reparto se reservó para él papel de* Autor *y le encomendó el de* Mundo *a Francisco García Lorca, hermano de Federico. Su actividad e interés en el teatro no cesó y con él adquirí yo mis primeras nociones de actuación y dirección durante mis años de estudiante en la Universidad de Granada, siendo él ya Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, a la vez que catedrático de Historia del Arte. No tengo la menor duda de que Federico García Lorca sintiera su influencia. Lo muestra el hecho de que el programa que traza para* La Barraca *es el mismo con pocas variantes que él había visto desarrollado por Gallego Burín. Resurrección de obras del teatro del Siglo de Oro y de ellas la más importante, respuesta por García Lorca, será el auto sacramental de* La Vida es Sueño *de Calderón, paralelo en interés a* El gran teatro del mundo. *Es la única de las obras montadas por él en* La Barraca *donde se reserva para sí el papel, en muchos sentidos sintomático, de la* Sombra. *(Nota: Para más detalles sobre la personalidad y obra de Antonio Gallego Burín, véase la biografía escrita por su hijo Antonio Gallego Morell, catedrático a su vez de la Universidd de Granada:* Antonio Gallego Burín (1895-1961), *Madrid: Moneda y Crédito, 1973).*

20 *Me baso para ésto en la falta de sentido que tendría intercalarlo entre los cuadros 5 y 6 donde se halla en el texto escrito. En cambio, me parece tan apropiado como la escenificación en* Yerma *del sueño descrito, con el Pastor y el Niño, en la primera acotación de la obra.*

te en: «Cortina azul. En el centro, un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones. Cada careta tiene su lucecita delante». Lo que yo llamaría Panel 1, correspondiente en el manuscrito al Cuadro 1, se presenta como *Cuarto del director* y la descripción comprende: «El director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías». El Panel 2, correspondiente al Cuadro 2 del manuscrito, no se describe. Se dice sólo: *—Ruina romana—* y tachado en línea aparte: «Una estatua de Venus». Del Panel 3, que en el manuscrito aparece sin numerar, se dice: «Muro de arena. A la izquierda y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada». Y tachada, después de la palabra «transparente» la frase: «sección de un tronco que se pierde en el techo». Y también tachado: «Cortina azul». A poco de iniciado este Panel 3 se añade otra acotación que dice: «El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras». El Panel 4, indicado en el manuscrito como Cuadro 5, ofrece la siguiente descripción inicial: «En el centro de la escena una cama de frente y perpendicular como pintada por un primitivo donde hay un desnudo rojo coronado de espinas azules. Al fondo unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha la portada de una Universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos». El Panel 5, llamado en el manuscrito «Cuadro último» va precedido de esta acotación, en hoja aparte y también sin numerar: «La misma decoración que en el primer cuadro. A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes». Y tachada, a continuación, la siguiente frase: «El director de escena se pasea lleno de agitación. El juez vestido de negro está sentado en una silla».

De lo que antecede en cuanto a la presentación visual de los lugares en que aparecen los actores actuando, no es difícil deducir su intencional funcionalidd, reconociendo de antemano que nada de lo que ofrece la obra, en buena técnica teatral, puede ni debe ser superfluo u omisible.

La estampa inicial, con el frente del armario cubierto de caretas iluminadas, cada una de expresión distinta, sobre un fondo azul, encierra una ilusión clara a una humanidad caracterizada por la máscara que a cada individuo le viene dada o adquiere para convivir con sus semejantes, en otras palabras, lo que siglos antes había ya mostrado, aunque con un propósito distinto, Calderón en su *El gran teatro del mundo.* El color azul entre su rico y variado simbolismo tiene el de la pasividad, el de la infinitud celeste y el del pensamiento.

En el Panel 1, también de cortinaje azul, destacan la gran mano impresa sobre la pared y las grandes radiografías en lugar de ventanas. La mano, aunque no se especifica, cabe suponer que tendrá las rayas que permiten leer, según la quiromancia, el mundo interior del hombre y el destino que le está asignado. Las radiografías, a su vez, revelan de manera gráfica lo que permanece invisible por debajo de la piel. Ropaje, ambos símbolos, ocultador de lo que no es aparente a simple vista y que se aclarará y reforzará con la presencia añadida del «biombo» mágico, capaz de descubrir la oculta personalidad de quien lo cruce por detrás.

El Panel 2 se identifica bajo el título general de *—Ruina romana—*, con alusiones a columnas y capiteles derrumbados. A los espectadores españoles les recordará las famosas de Itálica y de Mérida, especialmente las de esta última por su teatro o arena al aire libre, en bastante buen estado todavía hoy.

En el Panel 3, la luna de gelatina pintada sobre el muro —muro del teatro o arena— sugiere una luna que a pesar de su artificialidad o a causa de ella conlleva y arrastra aún, entre sus muy variados simbolismos, el de madre de la feminidad, guía del lado oculto de la naturaleza en oposición al sol y patrona de irracionalidades. La hoja lanceolada, por otra

parte, puede ser símbolo fálico, sugerido también por el tronco del árbol tachado y no usado, acentuado por su agigantamiento y color verde. El muro al abrirse revela el sepulcro, supuestamente «realista» o enteramente verosímil, de una Julieta que milagrosamente resucita después de haber sido víctima ejemplar de un intenso amor no consumado en la carne.

El Panel 4, al presentarnos el Desnudo rojo, coronado de espinas azules, en el centro mismo de la escena, parece ser clara alusión al papel histórico y central del cristianismo, simbolizado aquí por un Cristo redivivo después de su desprendimiento. Rojo de sangre y azul de esperanza, pero moribundo al fin. Al fondo, las escaleras rematadas en arcos, hacen suponer que alguien va a subir y bajar por ellas y que los arcos servirán de mirador en la *tercera* representación de la escena del sepulcro de Julieta. La portada de la Universidad supone la presencia y participación de los Estudiantes en el «tumulto» que se avecina.

En el Panel 5, reaparece la decoración del Panel 1, aunque añadiéndole a la izquierda la cabeza agrandada de un caballo, sin que se especifique su color, aunque yo quisiera suponer fuese el negro, y a la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, éstos alusión al aire libre y el ojo enorme sería el ojo-sol —ojo divino— al que nada se le oculta.

Unas primeras y provisionales deducciones derivadas de los «signos sugeridores» registrados, después de haber leído y visto por fuera la obra, nos daría la impresión de que su estructura es circular en cuanto al tiempo, dejando a un lado como elemento exógeno el «*Solo del pastor bobo*» y limitando su espacio real al despacho del Director donde empieza y acaba el espectáculo. Da comeinzo en el mundo contemporáneo e imaginativamente se retrocede hasta la Roma pre-cristiana, se avanza a lo largo de toda la cultura occidental y se vuelve al final a nuestros días. Obra sin espacio ni tiempo verosímiles, con este último concentrado en unas pocas horas cronológicas en el recinto mágico de cinco evocaciones de escenario. Lógico es pensar que en tales circunstancias se hace imposible la aparición de figuras que pretendan ser de carne y hueso.

En el manuscrito ni siquiera se registra al comienzo el consabido reparto de personajes, como si el autor lo dejara a la inspiración momentánea y subcônsciente que le fuera suministrando arquetipos pre-trazados, sin posibilidad de cambio o crecimiento, pero sí al servicio de una emoción, de un sentimiento o de un ideal que fuertemente sentido pedía ser objetivado. Las figuras que saca a escena, por orden de aparición, comprenden: En la *Estampa inicial* una sola, sin nombre, la del PASTOR BOBO. En el Panel 1, diez figuras y de ellas sólo dos con nombre y las otras ocho identificadas como CRIADO, DIRECTOR, CUATRO CABALLOS BLANCOS, un HOMBRE 2 y un HOMBRE 3. Las dos figuras con nombre son ELENA y el HOMBRE 1, éste identificado como GONZALO. Y a éstos se añaden tres personificaciones de una segunda personalidad, revelada por el biombo, en las figuras del DIRECTOR, metamorfoseado en un muchacho llamado ENRIQUE; del HOMBRE 2, transfigurado en una mujer llamada MAXIMILIANA y del HOMBRE 3 desfigurado y con un látigo en la mano, con aspecto y actitud de sádico. Siete son las «estampas» en que cabe distribuir el contenido de este primer Panel. En el segundo panel o Panel 2, intervienen laa siete sin nombre: FIGURA DE CASCABELES, FIGURA DE PAMPANOS, NIÑO, CENTURION, EMPERADOR, HOMBRE 1 y DIRECTOR (también participan con su presencia, aunque sin hablar, LOS CUATRO CABALLOS y los HOMBRE 2 y HOMBRE 3). Y cinco son las implícitas «estampas» en que cabe distribuir su contenido. En el Panel 3 aparecen: HOMBRE 1, HOMBRE 2 y HOMBRE 3, DIRECTOR, JULIETA, CABALLO BLANCO 1, CABALLO NEGRO, LOS TRES CABALLOS BLANCOS, ARLEQUIN y BAILARINA (segunda y tercera metamorfosis del DIRECTOR), EL TRAJE DE ARLEQUIN (pero sin cuerpo ya, aunque se mueve y habla), GUILLERMINA (cuarta metamorfosis del DIRECTOR, sin hablar), una VOZ, EL TRAJE DE BAILARINA. Participan diez figuras con tres transfiguraciones en

un total de trece «estampas». El Panel 4 ofrece dieciséis figuras: DESNUDO, ENFERMERO, cinco ESTUDIANTES, cuatro DAMAS, un MUCHACHO, DOS LADRONES, UN TRASPUNTE y HOMBRE 1, actuando en nueve «estampas». Y, por último, el Panel 5 son: DIRECTOR, PRESTIDIGITADOR, CRIADO, SEÑORA y TRAJE DE ARLEQUIN, actuantes en tres «estampas».

Un resumen de observaciones significativas, complementarias de las ya registradas, comprendería el que los nombres propios de las pocas figuras que los llevan parecen identificarse con su sentido etimológico o histórico, así: Gonzalo (HOMBRE 1), etimológicamente de origen germánico que significa *dispuesto a la lucha;* Enrique (DIRECTOR), también de origen germánico, con el significado de *señor del soto* o Maximiliana, de raíces grecolatinas, *máximo encanto.* De los de origen histórico: Elena de clara connotación con la famosa Elena de Troya, prototipo de irresistible belleza femenina; Julieta, cúspide trágica de feminidad sacrificada ciegamente; Arlequín, polifacético personaje de la comedia del arte que aquí bien pudiera encarnar las infinitas posibilidades del «ser». El resto de las figuras, con un total aproximado de cuarenta, con nombres que designan ocupaciones supuestamente ordinarias y otras con clave simbólica.

La estructura interna de la obra en que se mueven todas estas figuras se nos transforma en la imaginación, después de leída y paralizada en el recuerdo, como un genuino retablo de cinco partes, especie de quinario religoso, compuesto de un panel central dominante y cuatro menores, dos a la izquierda y otros dos a la derecha subrayando por encima del conjunto el *Solo del pastor bobo* que como el cirujano del Bosco lleva en la cabeza un embudo al que aquí se le añaden plumas y ruedecillas —aire y poder divino— y en las manos un aristón o zanfoña que toca mientras danza y recita o canta la letra de una canción pseudoinfantil en la que se alude a las caretas o máscaras que él guarda como si fueran ovejas y a las que él invita a balar, después de decir: «Adivina, adivinilla, adivineta/ de un teatro sin lunetas/ y de un cielo lleno de sillas/ con el hueco de una careta./ Balad, balad, balad, caretas.» Y las caretas del armario le obedecen y balan a coro. Y vuelve a invitarlas a balar, antes de añadir con ambigüedad de horóscopo délfico o profecía de Nostradamus: «Europa se arranca las tetas/ Asia se queda sin lunetas/ y América es un cocodrilo/ que no necesita careta./ La musiquilla, la musiqueta/ de las púas heridas y la limeta.» Y cae el telón, mientras el Pastor «empuja el armario, que va montado sobre ruedas, y desaparece». Y lo último que vuelve a oírse es el repetido balido de las ovejas. Esta minúscula e introductoria «estampa», se me aparece a mí como condensación poética —y por lo tanto esencialmente simbólica— de la idea central que preside la obra, en una sucesión espectacular de experiencias y vivencias de las cuales puede o no tener conciencia la mayoría de los espectadores, en cuya *presencia* se realizan, lo que no es obstáculo para que ante ellas, y arrastrados por el ropaje en que aparecen envueltas, las gocen y las presientan en su supuesta trascendencia.

El *Solo del pastor bobo* es un «solo» recubierto por el manto azul celeste del «escenario» frente al público de las butacas. El armario que debe ser gigantesco hace pensar en su posible contenido (interioridad o intimidad oculta de lo humamo). En su exterioridad, se acumulan las máscaras vivas, artificialmente iluminadas, humanidad enmascaada con un hueco para la voz, *personare,* para sonar o resonar y culminar en *persona,* con ojos y boca y con el armario-cuerpo a cuestas. El Pastor nos hace patente que se trata de una humanidad de ovejas, ante las cuales la inteligencia es superflua, de ahí el calificativo de *bobo* del Pastor y la reacción de sus ovejas en balidos de aprobación y suspiro, mientras él se entretiene y piensa entretener a sus seguidores con canto y música. El «armario» sobre las ruedas de la historia sigue arrastrándose fuera del escenario. Pero cuando vuelva a levantarse el telón para iniciar la verdadera obra, después del cuádruple trompetazo de los CABALLOS, lo que se

nos mostrará será el interior abigarrado y complejo del «armario» acompañado ya de «La musiquilla/ la musiqueta/ de las púas heridas (¿corona de Cristo?) y la limeta (¿redoma o cáliz?)» y marcándole el compás toda una representativa muestra de «máscaras» actuantes, con cuerpos y papeles heredados frente a sus vivas réplicas, lo mismo en el público presente que en el ausente.

En el Panel 1 el «armario» empieza a volcar su contenido de interioridades o intimidades ocultas tras la máscara. El HOMBRE 1 (de los 3 Hombres el único que no sufrirá transfiguración) obliga al Director a pasar el primero. El DIRECTOR reaparece ahora en una de sus futuras múltiples metamorfosis como ENRIQUE «un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello». El HOMBRE 2 pasa también y reaparece como MAXIMILIANA «una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza». El DIRECTOR (todavía ENRIQUE) al ver a MAXIMILIANA da voces llamando a Elena a la que recuerda de cuando su teatro «Estaba al aire libre» y Elena entra en el escenario por el lateral antiguo, vestida de griega antigua. El HOMBRE 3 cruza rápidamente por detrás del biombo y en él no se producen más cambios que la pérdida de la barba que tenía, el color de la cara es ahora palidísimo y tiene un látigo en la mano con muñequeras de clavos dorados. Y se lanza sobre ENRIQUE azotándolo despiadadamente. Interviene ELENA intentando impedírselo y se vuelve a ella y le aprieta las muñecas y le atenaza los dedos sin lograr arrancarle ni «un solo gemido». Furioso le dice: «¡Veremos quién puede más!» Y ELENA le contesta: «Yo y siempre yo» y le pide al CRIADO que la saque de allí. El CRIADO pasa por detrás del biombo sin sufrir cambio alguno, la toma en brazos y sale con ella.

Los CABALLOS en este Panel 1 suenan sus trompetas tres veces, al comienzo, en medio y al final, y lanzan gritos de «¡Misericordia! ¡Misericordia!» como reacción y lamento ante lo que han presenciado y oído.

Como ha quedado ya apuntado la mayor intensificación del supuesto tema de la obra, se produce en el Panel 3 o Panel medial del retablo escénico y, característicamente, es en él donde va a reaparecer el uso del verso al que García Lorca recurre en su teatro cuando su prosa no alcanza el inefable nivel poético por él buscado. Y así por boca de la Julieta resucitada, rememorará en triste canto: «Un mar de sueño,/ un mar de tierra blanca,/ y los arcos vacíos por el cielo./ Mi cola por los mares, por las algas,/ mi cola por el tiempo./ Un mar de tiempo. Playa de los gusanos leñadores/ y delfín de cristal por los cerezos./ ¡Oh, puro amianto de final!/ ¡Oh, soledad sin arco! ¡Mar de sueño!»

Sirena tentadora del pasado y delfín volador de tierra adentro. Ruina del presente. Julieta resucita sólo en apariencia. No ha podido resucitar porque no ha vivido, no ha sido fuente de vida ni alimentadora de la muerte. Su papel es encarnación o máscara de un amor radical, causa sin efecto. Al final de todo lo que le queda del pasado es su pureza virginal, claridad del amianto y la soledad sin puertas navegando por un mar de sueño. Se produce un diálogo entre ella y el CABALLO BLANCO 1 [21], independiente de los otros tres, que la invita a montar en su grupa para llevarla «a lo oscuro». Ella lo rechaza y concluye después de un largo parlamento: «No me mires, caballo, con ese deseo que tan bien conozco. Cuando era muy pequeña yo veía en Verona a las hermosas vacas pacer en la pradera. Luego las veía pintadas en mis libros, pero las recordaba siempre al pasar por las carnicerías». Interrumpiendo el diálogo aparece, por primera vez, el CABALLO NEGRO con «un penacho de pluma del mismo color y una rueda en la mano». El penacho de pluma negro —como caballo

[21] *Este CABALLO BLANCO 1, independizado de los otros tres para ser emparejado después con el CABALLO NEGRO, es en su funcionalidad el mismo caballo que monta Leonardo en* Bodas de Sangre *y también el Garañón todo blanco, golpeador de muros y tentación de Adela, en la figura de Pepe el Romano de* La casa de Bernarda Alba. *El nuevo CABALLO NEGRO es lo opuesto a él y, como su color indica, sugiere la idea de la muerte.*

de carroza fúnebre— pregonando muerte, y la rueda significndo el inevitable rodar del tiempo que a ella conduce. Es ésta la «estampa», número 7, de las trece «estampas» del Panel 3. Es decir, que es ápice o cumbre de todas ellas por su situación central. El CABALLO NEGRO le oye decir al CABALLO BLANCO que «A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero (que) la ceniza es buena». El CABALLO NEGRO exclama: «¡Oh, frescura! ¡Oh pulpa! ¡Oh, rocío! ¡Yo como ceniza!». Y JULIETA interviene: «No. No es buena la ceniza. ¿Quién habla de ceniza?» Y le contesta el CABALLO BLANCO: «No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana». Y el CABALLO NEGRO: «¡Forma! ¡Forma! Ansia de sangre.» Y JULIETA: «Tumulto». Y el CABALLO NEGRO, aclara: «Ansia de la sangre y hastío de la rueda».

Amor estéril e inmortal el de Julieta, de antes de la manzana tentadora de pecado y del tiempo que corre, en contraste con el amor fructífero de la vida temporal. Uno extendido hacia fuera y el otro hundido hacia dentro. Lo dice en verso, con eco también pseudoinfantil el CABALLO 1, mientras baila: «Amor. Amar. Amor./ Amor del caracol, col, col, col,/ que saca los cuernos al sol./ Amor. Amar. Amor/ del caballo que lame/ la bola de sal». Y él mismo vuelve a repetir el estribillo con variantes en los demás versos. Los otros TRES CABALLOS BLANCOS reaparecerán y le harán el coro al CABALLO BLANCO 1, golpeando el suelo con «largos bastones de laca negra» y nuevos emparejamientos de imágenes sin conexión humana con cinco repeticiones reiterativas. La última ya en la «estampa» número 8, y en presncia del DIRECTOR ahora transfigurado en ARLEQUIN BLANCO, y del HOMBRE 1 que afirma que es ahora cuando se inaugura «el verdadero teatro, el teatro bajo la arena». Y el CABALLO NEGRO añade: «Para que se sepa la verdad de las sepulturas». Y especifican los TRES CABALLOS BLANCOS: «Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas». Pronóstico de la desaparición del «teatro al aire libre». Y por última y quinta vez volverán a oírse los versos del amar el amor o amor amar, pero sin separación del substantivo y el verbo, en triplicación unificadora. Dicen así: «Amor, amor, amor./ Amor del uno con el dos/ y amor del tres que se ahoga/ por ser uno entre los dos». Lo dicen mientras se pelean el DIRECTOR y el HOMBRE 1, y se pelean porque se aman según afirma el CABALLO NEGRO. Y durante la pelea, el HOMBRE 1 amenaza al DIRECTOR diciéndole: «Desnudaré tu esqueleto». Y el DIRECTOR contesta: «Mi esqueleto tiene siete luces». Añade el HOMBRE 1: «Fáciles para mis siete manos»; DIRECTOR, replicando: «Mi esqueleto tiene siete sombras»[22].

Luces y sombras las anteriores que, sin alusión directa, habían aparecido ya configuradas en la FIGURA DE CASCABELES y en la FIGURA DE PAMPANOS con sus siete virtudes iluminadas y sus siete sombríos pecados, inexistentes los unos y los otros en una eternidad de vida, con sus cuatro más tres duplicado en la figura del DIRECTOR, objetivador por fuera y paciente por dentro de sus complejas criaturas, hasta dejarlas sin desnudo convirtiéndolas en trajes sin cuerpo.

El CABALLO NEGRO, de noche y lloviendo, coge a JULIETA rápidamente para que no vuelva a escuchar el canto del ruiseñor y la tiende en el sepulcro. El HOMBRE 3 que antes,

[22] *En el primer verso de Larrea, citado al comenzar este trabajo, se usa la inusitada expresión «deshojar los huesos» equiparando huesos con mazorcas y carne con hojas. Luis Buñuel, de la misma generación de Larrea y García Lorca y contertulio frecuente de ambos, hace reaparecer en* L'Age d'Or *a un obispo podrido en su ataúd, como el del cuadro de Valdés Leal, que multiplica luego en otra «estampa» (en lenguaje cinematográfico de Buñuel sería un «gag») en la que se muestran varios esqueletos, sobre peñas y a orillas del mar, y uno de ellos con mitra y el otro con lo que parece un sombrero de peregrino compostelano. Octavio Paz, tan perspicaz siempre, ha dicho que en* L'Age d'Or *«se desmoronan los fantasmas convencionales (sociales, morales o artísticos) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo» (Citado por Agustín Sánchez Vidal,* Luis Buñuel, Obra cinematográfica, *Madrid: Ediciones J. C., 1984, pág. 68).*

sacándose del bolsillo una careta de expresión ardiente, había intentado seducirla se acerca ahora otra vez a ella y le pone sobre el rostro la careta, a la vez que la cubre con su capa roja.

De lo que se nos presenta en el Panel 4 y Panel 5, destacaré que el «tumulto», temido y percibido por JULIETA como provocado por «Ansia de sangre y hastío de la rueda» ha estallado de hecho arrastrando y acabando con todas las «máscaras» actuantes. Quedan, sin embargo, las otras las del público espectador. Para ellos, al levantarse de nuevo el telón, que descubre la primera «estampa» del Panel 4, es ofrecido el DESNUDO ROJO sin más aditamento que la corona de espinas azules, nueva versión de un enfebrecido Cristo sin cruz redentora, quintaesencia de la desnudez inocente y sin tapujos, pero adolorida aún.

El ESTUDIANTE 4, hablando del «tumulto», dice que comenzó cuando se vio que Romeo y Julieta se amaban de verdad después de descubrir que Julieta era hombre y no mujer. El ESTUDIANTE 2, cala más hondo y explica: «Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños saquitos de asco».

El DESNUDO agoniza y muere sin que los ESTUDIANTES ni las DAMAS que han entrado y salido del escenario se hayan dado cuenta de su presencia durante seis «estampas» sucesivas. Sus últimas palabras como las de Jesús son: «Todo se ha consumado». Y al acabar de decirlo: «La cama gira sobre su eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre 1, siempre con frac y barba negra». El HOMBRE 1 (Gonzalo, el sin máscara y con nombre propio) sustituye, en una última y trágica configuración, al DESNUDO con todo su supuesto simbolismo y cerrando los ojos exclama: «¡Agonía!». Ocupa la misma situación de abandono y soledad que ocupaba el DESNUDO, con solo el público de la sala notando su presencia. Repetirá «¡Agonía!». Y el Panel 4 termina definiendo su exclamación: «Agonía. Soledad del hombre en el sueño de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de la esquinas, de las playas, donde tú ya no aparecerás nunca». Y la acotación final añade: «La escena está a oscuras. La linterna del Muchacho 1 ilumina la cara muerta del Hombre 1».

El Panel 5 y último, a mí me da la impresión de ser un diálogo de un director de un teatro que agoniza y el autor y fomentador de una nueva expresión dramática. El DIRECTOR dice en conversación con el PRESTIDIGITADOR que «Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas» (...). Y «Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón». Y el PRESTIDIGITADOR pregunta: «¿Por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?» El DIRECTOR se defiende: «Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (Llora)» Alusión esta última que parece referirse a la muerte de las máscaras actuantes. El DIRECTOR y el CRIADO, en anticipo de su propia muerte, empiezan a sentir un frío intenso. Y el PRESTIDIGITADOR que sabe que la muerte misma es tan inmortal como la Julieta y la Elena de Troya, se aferra a la vida. En coincidencia con esta interpretación sale a la escena, acompañada del TRAJE DE ARLEQUIN y, por primera vez, una SEÑORA [23] así llamada por ser madre y nada menos que madre de Gonzalo

[23] *Esta SEÑORA va «vestida de negro con la cara cubierta por un espeso tul que impide ver su rostro», en curiosa y significativa coincidencia con la vestimenta elegida por el propio García Lorca para encarnar y representar él mismo la figura de la* Sombra *en el auto sacramental de* La vida es sueño. *Recojo este comentario de uno de los actores de la obra: «La* Sombra *era un personaje medular en la obra y lo encarnaba el propio Federico: iba envuelto en amplios tules negros con un tocado bicorne del que pendían también oscurísimos velos» (Cf. Luis Sáenz de la Calzada.* La Barraca. Teatro universitario. *Madrid: Revista de Occidente, 1976, pág. 53).*

(HOMBRE 1) y que por serlo representa la maternidad garantizadora de la supervivencia de la especie y que, como abstracción o símbolo, es inmortal y no perecedera. De ahí que el PRESTIDIGITADOR la haga desaparecer en «apariencia», sin dar con su hijo que según ha oído decir de la gente fue arrastrado «hacia el mar», cuna primaria de vida. Gonzalo no es Gonzalo sino todo hijo de madre, nacido sin máscara. El PRESTIDIGITADOR mismo no siente ningún frío, sigue sentado cerca de la cabeza de caballo (¿muerte de todo cuerpo?) y silba y se abanica con gran alegría (¿alegría vital?) a la vez que «la decoración se parte y aparece un cielo de nubes vivamente iluminado, y una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados» (¿guantes de funeral? ¿guantes ocultadores del destino impreso en la mano radiografiada del Panel 1?). Los guantes en virtud de la presencia del PRESTIDIGITADOR, acabarán por transformarse en copos de nieve, pero el PRESTIDIGITADOR sigue imperturbable, sin frío alguno, agitando su abanico.

Al gran talento y perspicacia de García Lorca no se le escapó que a ésta su obra, la más profunda y mejor de las suyas, no iba a ser fácil encontrarle público. El mismo sintió prematura la eficacia de su demoledora piqueta. Se dice que dijo que no podría ser representada hasta bastantes años después de su muerte y, también, que el lugar ideal para su representación sería Nueva York, escenario de su concepción. Y no lo fue, pero sí Puerto Rico, aledaño neoyorquino, donde en 1978 fue montada y estrenada por el teatro universitario de Ríos Piedras ante dos mil espectadores.

La obra termina como empieza, invitando al público a que pase, como si no hubiera pasado aún. Pero nunca como en nuestros días ha parecido tan posible que, por fin, pase el verdadero público, limpio ya de prejuicios y en comunión plena y gozosa con la naturaleza inocente y pura, movida por los caballos ciegos del instinto con riendas de respeto y amor para todas las criaturas.

Y ese día amanecerá acaso otro período de 2.000 años de historia y García Lorca será aclamado universalmente como su primer heraldo.

José Rubia Barcia



El público, de García Lorca: obra de hoy

Cuando estamos ante el cincuentenario de la muerte de Lorca, y su obra cobra un especial significado, quisiera centrar mi atención sobre una de sus más importantes, y a la vez más olvidadas piezas teatrales, *El público*, obra iniciada en Nueva York, y concluida ya en España, en lo que parece un primer borrador, el 29 de agosto de 1930, según consta en el manuscrito.

Esta producción ha pasado casi desapercibida en la historia del teatro español contemporáneo, debido en gran parte a que su estudio y publicación fragmentaria no se hizo hasta 1970[1], siendo el año 1976 la fecha en que se tuvo acceso a la transcripción íntegra del manuscrito[2]. Ambas circunstancias, unidas a que aún no ha sido puesta en escena[3], han dado como resultado el que esta obra sea apenas conocida por el gran público, y que su repercusión en el teatro actual haya sido casi nula. Sin embargo, ello no implica el que no se deba recapacitar sobre la importancia de esta creación, no sólo dentro del momento en el que aparece, sino también con respecto a las tendencias actuales de nuestro teatro. Así, podemos decir, desde nuestra perspectiva de hoy, que *El público* de Lorca podría ser considerada como una obra puente entre el teatro vanguardista español, anterior a la Guerra Civil, y el de este mismo signo surgido entre los años 60 y 70; en especial, el que Francisco Ruiz Ramón llama «del alegorismo a la abstracción», y en el que podríamos considerar a escritores como Martínez Mediero, García Pintado, y fundamentalmente, José Ruibal[4].

En ellos, como en la citada obra de Lorca, encontramos una reacción contra el realismo en el teatro, tratando de llegar a la innovación a través de la puesta en escena de sentimientos e ideas que, en sí mismos, componen el juego escénico de la obra. Ahora no es la acción la que da coherencia a la pieza, sino el tema que se nos quiere transmitir. Tampoco los personajes son individuos, sino tipos al servicio de las ideas que el autor pretende exponer, adjudicándoseles, por tanto, nombres genéricos, como «el Hombre» y «el Doble», según aparece en la obra de 1968 de José Ruibal, *El hombre y la mosca*. Asimismo, son creaciones que apenas han tenido repercusión en los escenarios españoles, quedando aún hoy algunas de ellas sin representar, al igual que, hasta el momento, sucede con la obra de Lorca. Podríamos decir que pertenece a un tipo de teatro soterrado y vanguardista, a la vez que alejado de los escenarios, que George R. Wellwarth puso de manifiesto en su libro de 1972, *Spanish Underground Drama*.

[1] *Rafael Martínez Nadal.* El público, Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca. *(The Dolphin Book, Oxford, 1970). Antes de esa fecha se habían publicado dos de sus cuadros en la revista* Cuatro Vientos, *n.º 3, Madrid (junio 1933), pp. 61 78.*

[2] *Rafael Martínez Nadal,* Federico García Lorca. Autógrafos II: El público *(The Dolphin Book, Oxford, 1976).*

[3] *Actualmente existe el proyecto de llevar a cabo su estreno durante 1986, a cargo del Centro Dramático Nacional, dirigido por Lluís Pasqual.*

[4] Historia del teatro español siglo XX *(Madrid: Cátedra, 1977), pp. 527-541.*

Escena de *El público* por el Ballet del Grau Teatro de Ginebra, dirigido por Oscar Araiz

La obra de Lorca, por motivos distintos a los que estos autores, fue considerada por su mismo autor como pieza irrepresentable, como teatro «imposible» [5], de forma semejante a cómo la producción de José Ruibal es llamada por Lázaro Carreter «teatro contra el público» [6]. En el caso de García Lorca, su irrepresentabilidad es motivada por su propio vanguardismo, por la enorme novedad que esta obra significa en su tiempo, tanto en lo que a temática se refiere, como al tratamiento escénico que plantea.

Dentro del contexto de su época, *El público* pertenece a ese escaso grupo de creaciones españolas, de finales de los años veinte y principio de los treinta, que, rechazando el teatro benaventino al uso, intentan la renovación a través de los afanes psicologistas que, partiendo de Freud, trajo consigo el Superrealismo francés. Así Azorín, en 1927, se refería a esta renovación teatral diciendo que, «No es ya el mundo exterior, el mundo de los hechos, sino el mundo interior, el mundo de las ideas y de los problemas del espíritu y de la imaginación, quienes deben suministrar sus materiales al dramaturgo», ya que «Los grandes problemas del conocimiento constituyen, a la hora presente, la materia más duradera y fina del arte» [7]. La expresión de este nuevo mundo, llevado al teatro, debía hacerse, sin embargo, a través de dos tipos de imágenes, las «directas, conscientes, claras», procedentes de la conciencia, y las que surgen del fondo subsconsciente de nuestro espíritu, pues «El teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del superrealismo» [8].

Entre estas creaciones estarían *La esfinge, Soledad* y *El otro* de Unamuno, *Tic-Tac*, de Claudio de la Torre, *Lo invisible*, de Azorín, *Sinrazón*, de Sánchez Mejías, *Los medios seres*, de Gómez de la Serna, *Un sueño de la razón*, de Rivas Cherif, etc., todas ellas anteriores a 1929 [9]. Con Bárbara Sheklin podríamos afirmar, refiriéndose a estas creaciones de influencia superrealista, que «Nunca desde Calderón habían dado los dramaturgos españoles tanta importancia al contenido intelectual de sus obras. Ya no se construyen los dramas para relatar historias, sino para presentar problemas o paradojas de significado universal o trascendental» [10].

Sin embargo no es sólo superrealismo lo que va a impregnar estas obras españolas, ya que en ellas podemos encontrar más dialéctica de ideas que puro superrealismo, más Pirandello que Breton, en el caso de Unamuno, y más consciencia que subsconciente. Como afirma este último autor, con respecto a su producción de 1926, la obra *El otro* «me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio —no problema— de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal», «en este "misterio" lo que importa es la verdad íntima, profunda, del drama del alma, no me anduve en esas minucias del arte realista de justificar las entradas y salidad de los sujetos y hacer coherentes otros detalles». «Esto me podría restar algún público, pero me queda otro —¡el otro!—, el otro público. El de los que conmigo se arriman alguna vez al brocal del

[5] *García Lorca declaraba en una entrevista de 1936 («Al habla con Federico García Lorca») que «Para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas», teniendo que considerar parte de su producción como «irrepresentable», a pesar de que «en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito»,* Obras completas, *(Madrid: Aguilar, 1972), p. 1811.*

[6] *Teatro que «va en contra de usos y gustos establecidos», por lo que «se le sigue negando la escena», ya que «el arte teatral de nuestro tiempo, aunque de modo esporádico se asome a las carteleras, no está en ellas, sino que bulle a su alrededor en espera de encontrar la entrada». El «Teatro contra el público» de José Ruibal, en «Dos disquisiciones previas»,* El Hombre y la mosca *(Madrid: Fundamentos, 1977), pp. 147-151.*

[7] *Obras completas IX, pp. 127-28, citado por Ruiz Ramón, p. 163.*

[8] *Obras completas IX, p. 127 y 105, respectivamente, Ruiz Ramón, p. 163 y 162.*

[9] *Para una revisión más amplia de este contexto, así como para un análisis detallado de esta obra de Lorca, remitimos a María Clementa Millán,* Introducción *al volumen* El público y Comedia sin título, *Madrid, Alianza Editorial (actualmente en prensa) en edición de Mario Hernández, dentro de la colección* Obras de Federico García Lorca.

[10] *«El teatro surrealista español»,* Revista Hispánica Moderna, *XXIII, 1967, pp. 310-329, recogido en* El surrealismo, *(Madrid: Taurus, 1982), pp. 327-351.*

pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismo»[11].

García Lorca seguirá en su obra *El público* el camino trazado por estos autores, rechazando, por tanto, «el mundo de los hechos» para centrarse en «el mundo del espíritu». Así pasará de una obra teatral como *Mariana Pineda* (su único estreno anterior, si se exceptá *El maleficio de la mariposa)* basada en un personaje histórico, a una obra como *El público,* donde el universo que se nos muestra es esencialmente íntimo. Sin embargo Lorca se va a distanciar, a la vez, de este contexto creando una pieza de mayor innovación que las aparecidas hasta ese momento en nuestro panorama teatral. En ella unirá gran libertad temática a un tratamiento totalmente nuevo de los temas que presenta. Como afirma su hermano Francisco, en unas palabras referidas a *Así que pasen cinco años* (la otra obra extensa y vanguardista del autor), pero aplicables igualmente a *El público*, «Federico quiso crear una entidad dramática y proyectar hacia el público una acción en la que la libertad de tratamiento viniera a potenciar, en términos poéticos, su dramatismo»[12].

En *El público* García Lorca va a presentar dos temas fundamentales. Por una parte, subirá a escena la alternativa que se le presenta a todo autor dramático, y que en esos momentos era motivo de debate en el panorama teatral europeo: mostrar la verdad en el escenario o, por el contrario, doblegarse a los gustos del gran público[13]. Para dar forma a este tema, del que surgirá el título de la obra, Lorca construye una oposición entre el «teatro al aire libre» y «el teatro bajo la arena», significando, el primero de ellos, la escena convencional, frente al segundo, que representa el verdadero teatro. De forma semejante, Azorín había contrapuesto la vida como deseo y la vida como realidad en *Brandy, mucho brandy,* y la tradición y el progreso en *Old Spain*, mientras Unamuno sitúa el «uno» frente al «otro» en la obra antes citada. Estas oposiciones nos recuerdan, asímismo, la literatura clásica española, en especial los autos calderonianos, como *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*[14]. Igualmente, la propia esencia del teatro de Calderón implica, en muchas de sus obras, como *La vida es sueño, En la vida todo es verdad y todo mentira, La dama duende*[15], etc., una dialéctica, propia del barroco, presente también en las obras contemporáneas citadas. Así aparece en *Brandy, mucho brandy,* donde la oposición entre la concepción de la vida como deseo y como realidad, bien pudiera tener sus raíces en el dilema presentado por Calderón en *La vida es sueño.*

La originalidad de García Lorca, en este sentido, consiste en sentarse en la propia esencia del género literario que está presentado, haciendo del público (elemento esencial y necesario en cualquier creación teatral) el protagonista de su obra. Lorca resuelve la oposición mediante el triunfo del teatro bajo la arena, en el que «se han sostenido dramas auténticos», si bien este verdadero combate «ha costado la vida a todos los intérpretes»[16].

[11] Autocrítica, *publicada por el autor al ser estrenada esta obra en 1932. Ruiz Ramón, op. cit. p. 90.*

[12] Federico y su mundo *(Madrid: Alianza, 1980, Ed. de Mario Hernández), p. 323.*

[13] *Esta última actitud implicaba la aceptación del teatro realista, pues, como afirma Pirandello, la «liberación no será completa» mientras los autores no aprendan a «prescindir de la desaprobación de la gente que está constreñida por sus limitadas capacidades emotivas a considerar el arte como un pasatiempo elegante», «Teatro nuevo y teatro viejo», Ensayos (Madrid: Guadarrama, 1968), pp. 235-236. Sobre este aspecto, María Clemente Millán,* Introducción *a* El público y Comedia sin título, *ya citada.*

[14] *Asunto que procede de la Edad Media, de los antiguos* debates, *como este, o del agua y el vino, etc. Asimismo, la propia idea del teatro calderoniano.*

[15] *«The play thus became a dialectic of positive and negative, inside and out, male and female, of reversible roles and values», Anthony Y. Cascardi,* The limits of illusion: a critical study of Calderón, *Cambridge University Press, 1984, p. 27.*

[16] *Las citas de esta obra, insertas en nuestro análisis, corresponden a la edición ya citada de Mario Hernández, de próxima aparición. Agradecemos a este autor el habernos inducido, por amistad, a adentrarnos en el intrincado mundo de* El público.

Con esta resolución, García Lorca estaba haciendo una crítica al público del teatro convencional, a la vez que convertía el propio destino de su obra en materia escénica. Parece como si el autor conociese el futuro que esperaba al teatro español después de 1939, cuando ni siquiera fue necesario crear una literatura dramática específica, ya que en esta fecha no se iba a producir una ruptura con las corrientes teatrales anteriores, ya que existía una dramaturgia tradicional de corte decimonónico que se había configurado durante la primera treintena, solo alterada ligeramente durante la República [17]. Incluso durante la Guerra Civil, en las ciudades republicanas se seguía representando el mismo teatro de tono burgués anterior al treinta y seis, lo que, en parte, motivó la creación del grupo «Nueva Escena», así como el «Consejo Central de Teatro» [18], de 1937, para la renovación teatral. Sin embargo, García Lorca no hace de la denuncia a la realidad escénica de su época el centro de *El público*, ni tampoco de la dialéctica, antes citada, entre el «teatro al aire libre» y el «teatro bajo la arena», sino que subyuga ambos temas al verdadero y fundamental propósito de su obra, presentar «el perfil de una fuerza oculta».

De esta forma, su pieza teatral deja de mostrar el mundo objetivo para sumergirse en el universo íntimo del autor, apareciendo entonces el otro tema fundamental de esta obra, el ser la expresión de un sentimiento amoroso. Para ello, García Lorca construye una obra dividida en seis cuadros, más el «Solo del pastor bobo», entre el quinto y sexto cuadro, aunque aún hoy el cuarto sea todavía desconocido [19]. De ellos, sólo en tres (I, V, y VI) encontramos breves referencias a lo ocurrido dentro de la obra en el mundo objetivo: Primero, planteamiento en el despacho del Director de si es o no posible representar un «teatro bajo la arena», dejando con ello de «engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos» (Cuadro I). Segundo, cambio durante la representación de la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta,* de la actriz que representaba este último papel, por un muchacho de quince años (Cuadro V), lo que provoca las iras del público, que mata a todos los actores. Y por último (Cuadro VI), vuelta al despacho del Director, donde éste y el Prestidigitador reflexionan sobre la necesidad o no de correr «la cortina a tiempo», haciendo que de ese modo, el teatro muestre sólo lo conveniente.

Por el contrario, el resto de la trama transcurre en el «teatro bajo la arena» [20], desarrollado a través de diferentes personajes: Hombre 1, Hombre 2, y Hombre 3, los Caballos, Elena, El Emperador, el Desnudo Rojo, los Estudiantes, etc. Todos ellos van a representar aspectos diferentes de esa «fuerza oculta», que no es otra que el sentimiento amoroso en sus distintas facetas, puesto en escena a través de un «dificilísimo juego poético» [21]. A su vez, mucho de estos personajes sufren un desdoblamiento como el propio Director, que se transforma en Enrique, cuando lo que se quiere mostrar es la relación amorosa entre él y el Hombre 1, llamado ahora Gonzalo, en «muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello», en figura de pámpanos (cuadro segundo, *Ruina Romana),* en la «bailarina Guillermina» y en la «Dominga de los negritos», etc. Igualmente, varios de estos trajes, abandonados en las sucesivas transformaciones, cobran vida independiente, como el traje de arlequín del Director o el del pijama negro con corona de amapolas del Hombre 2.

[17] *José Monleón,* «El Mono azul». Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil *(Madrid: Ayuso, 1979).*

[18] *De este Consejo formaban parte Antonio Machado, Max Aub, Rivas Cherif, Margarita Xirgu, y Rafael Alberti, entre otros.*

[19] *«Falta el desaparecido cuadro cuarto (que en mi memoria veo con el título de Acto IV) y la última página del cuadro V», Rafael Martín Nadal,* Federico García Lorca. El público y Comedia sin título *(Barcelona: Seix Barral, 1978), p. 25.*

[20] *Patente incluso en el decorado del cuadro tercero, donde aparece un «muro de arena».*

[21] *Sobre el significado de cada uno de estos personajes, en María Clementa Millán,* Introducción *a* El público y Comedia sin título, *ya citada.*

La escena se convierte, de esta forma, en una variadísima sucesión de personajes distintos, que en definitiva no hacen sino mostrar que «no son las formas disfrazadas las que levantan la vida», y que, por lo tanto, «¿si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?», «te enamoras», como se nos dice en el Cuadro quinto. Este último ejemplo explica la importancia que en la obra tiene el argumento presentado por Shakespeare en *El sueño de una noche de verano,* donde Titania, como consecuencia del embrujo de «la flor de Diana» se enamora de un asno [22]. Sin embargo en *El público*, el Director de escena no se va a valer del engaño que «la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica» en esa obra, sino que presentará la verdad directamente. De ahí la gran significación que el tema de las máscara y el traje tiene en *El público*, explicando así la presencia en ella del «Solo del pastor bobo», donde aparece «un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones», pues, como afirma el Estudiante 2, también en éste cuadro, todo «es una cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos». Por eso, el Hombre 1 dice al Director, «Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara, y porque ya he conseguido arrancártela».

Esta idea de que lo importante es la autenticidad de la persona, y no la máscara que la encubre, es la que provoca en esta obra las sucesivas transformaciones en la apariencia externa de los personajes. Con ello se nos quiere indicar que el Director y cualquier otro de los caracteres será el mismo aunque vaya vestido de arlequín, de bailarina Guillermina o de Figura de Pámpanos. Así, el autor, a través del disfraz y de la ilusión que siempre implica el teatro, ya que «el público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna», expone la principal preocupación de esta obra: manifestar la importancia del amor, no importa cuál sea su forma externa. Porque, «¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?». «No es necesario y esto era lo que se propuso demostrar con genio el director de escena», como se nos dice en el cuadro quinto. De este modo, García Lorca, al igual que Calderón en *La vida es sueño,* o en el auto sacramental *El gran teatro del mundo,* convierte el ensueño y la capacidad de transformación aparente, que lleva consigo el teatro, en el mejor vehículo para expresar sus inquietudes [23]. A través de este intrincado mundo el autor pone de manifiesto sus reflexiones sobre el sentimiento amoroso, con lo cual no hace sino «darle más vueltas y darme más vueltas yo», como diría Unamuno [24], a una obsesión recurrente en su obra, aunque nada explicada por el creador fuera de su producción literaria. Con esta pieza dicha preocupación sube por vez primera al escenario, con-

[22] *Relacionada también con este tema, está el proyecto de Lorca de escribir una obra teatral en la que un joven se enamora de una jaca, lo que, sabido por su padre, provoca que éste último mate al animal, llevando al protagonista a cometer un terrible parricidio. Así nos lo cuenta Rivas Cherif en las palabras introductorias a su* Romance de la Bestia hermosa, *escrito por este autor, en memoria de Federico, durante sus años de cárcel, posteriores a la Guerra Civil. Sin embargo, Rivas Cherif cambia el argumento, haciendo que muera el protagonista, después de matar a su padre, mientras la jaca da a luz un centauro. (Agradecemos a Enrique de Rivas, así como a Juan Aguilera el habernos facilitado este texto). Mario Hernández recoge el argumento de esta futura obra de Lorca, posiblemente titulada* El hombre y la jaca, *de labios de Altolaso, «Ultimos proyectos literarios de García Lorca»,* La casa de Bernarda Alba *(Madrid: Alianza, 1984), pp. 23 y 23.*

[23] *«As in the allegorical* auto sacramental, El gran teatro del mundo, *this thematic concern in given voice through the gueding conceit of the theatrum mundi:* the world as a theatre, life as a play. *In both,* El gran teatro del mundo *and* La vida es sueño *we have evidence of Calderon's ability to think theatricatly, to formulate the paradox of illusion in a way that is dependent on the idea of a theatre itself», Anthony J. Cascafrdi,* The limits of illusion: a critical study of Calderón, *Op. cit., p. X.*

[24] *Para una mejor comprensión de cómo, en el proceso comunicativo de un autor, «el yo y su evolución es el condicionante básico de la transformación de sus media», haciendo que unas mismas preocupaciones aparezcan expresadas a tavés de formas literarias distintas, ver María del Pilar Palomo, «La Literatura, signo de expresión comunicativa. El signo matemático en el proceso comunicativo y vivencial de Unamuno»,* La literatura como signo *(Madrid: Playor, 1981), pp. 57-67. Edición coordinada por José Romera Castillo.*

virtiéndose así su lucha interior en juego escénico, del mismo modo que también se manifiesta en *Poeta en Nueva York*, o en su guión cinematográfico *Viaje a la luna*, escrito igualmente en la ciudad neoyorquina.

Pero al lado de esta gran renovación temática, también desde un punto de vista formal esta obra representa una gran innovación con respecto al panorama teatral de su tiempo, al emplear en ella el autor soluciones totalmente nuevas para el teatro español del momento. En primer lugar, cambia la voz única del protagonista convencional por una gran variedad de voces, como hemos visto al referirnos a las sucesivas transformaciones de los personajes, y como también aparece en *Poeta en Nueva York* [25], obra coetánea de *El público*. Con ello, siguen las corrientes literarias de su época, donde la única voz es sustituida por distintas perspectivas, como podemos ver en Proust, Henry James, Joyce, Eugene O'Neill, etc. [26] A través de estas voces, Lorca no sólo expresa las diferentes facetas del sentimiento amoroso [27], sino también los variados niveles de significación de esta obra. Estos grados abarcarían desde el nivel más trascendente del sentimiento amoroso, expresado por el Desnudo Rojo, de claras connotaciones cristológicas, hasta la traslación teatral del amor existente entre Enrique y Gonzalo, es decir, entre el Director y el Hombre 1, representado por el personaje de Julieta, extraído de la obra de Shakespeare.

Con esta gran variedad de voces y significaciones, aunadas para expresar su único sentimiento («el perfil de una fuerza oscura»), García Lorca sobrepasa las innovaciones realizadas en este sentido en el contexto español de su época, como podemos ver en las obras citadas de *El otro* de Unamuno, o *Los medios seres* de Gómez de la Serna, donde también encontramos este desdoblamiento de personajes, aunque con mucha menor complejidad [28].

Sin embargo no es esta la mayor innovación formal, utilizada por García Lorca en su obra *El público*, sino el haber encontrado un tratamiento dramático adecuado para el intrincado mundo que quiere manifestar. Esta complejidad argumental se expresa abiertamente (además de en los desdoblamientos citados), en el cuadro quinto de la obra, donde coexistan tres ambientes y acciones distintas, aunque simultáneas [29]. También la encontramos en el cuadro segundo, *Ruina Romana*, que viene a ser la representación objetiva del sentimiento amoroso esbozado en el cuadro primero [30], e igualmente, en la identidad habida entre personajes sin lazos de unión objetivos, como sucede entre el Director de escena y el Desnudo Rojo [31]. Para dar una estructura dramática adecuada a esta complejidad argumental, el autor

[25] *Sobre este aspecto, ver María Clementa Millán. «Voces poéticas de un poeta en Nueva York».* Nueva Estafeta, *n.º 9-10, agosto septiembre 1979, pp. 98-107.*

[26] *Aparición de diferentes personas narrativas en la novela, como en Henry James (autor también importante para la poesía «novísima» de los años 60 y 70 en España), o distintas caretas y cambio de voces para expresar perspectivas diferentes de unos mismos personajes en el teatro, como en Eugene O'Neill.*

[27] *Amor heterosexual en Elena, la fuerza del poder que impide la búsqueda amorosa, en el Emperador, el amor homosexual en Enrique y Gonzalo, etc.*

[28] *Lorca utilizará para llevar a cabo las transformaciones de sus personajes un recurso escénico ya usado por Unamno y Pirandello en* Seis personajes en busca de autor, *un biombo, que colocado en el centro de la escena permite el cambio de apariencia de sus caracteres.*

[29] *Estas tres acciones serían: la del Desnudo Rojo y el enfermero, la de los estudiantes en la Universidad, y la de las damas y el traspunte del teatro. Todas ellas aparecen reflejadas, simultáneamente, en el decorado que domina este cuadro. «En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo.... Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad».*

[30] *En el cuadro tercero, el Director dice al Hombre 1, «¿No me has besado ya bastante en la ruina?», lo que implica que los protagonistas del juego amoroso desarollado por la Figura de pámpanos y la Figura de cascabeles en el Cuadro segundo,* Ruina Romana, *son los mismos que las de la relación presentada en el Cuadro primero, es decir, el Director y el Hombre 1.*

[31] *En el cuadro quinto el Desnudo pregunta al Enfermero, «y de Gonzalo, ¿se sabe algo?», aludiendo así a la identidad entre el Desnudo y Enrique.*

acude a un especial tratamiento del tiempo, haciendo suya una técnica que sustituye la linealidad del argumento tradicional por un *simultaneísmo* de acciones [32]. De esta forma, se pierde el sentido durativo del tiempo, apareciendo entonces una atemporalidad o acronía que trae consigo una «plenitud intemporal» [33]. Así, la acción se carga de sentido trascendente y el creador tiene la posibilidad de barajar simultáneamente «varios planos, tanto en el tiempo como en el espacio, y de hacer desfilar en grupos conjuntos o paralelos los fragmentos distintos de la realidad» [34].

Esta técnica, presente en la literatura de la época, aunque aplicada de forma diferente a como la utiliza Lorca, (Henry James, Faulkner, Pérez de Ayala en *El curandero de su honra.* Huidobro en *Altazor,* etc.) [35], es, sin embargo, característica del *cine,* que puede manejar con mucha mayor libertad los distintos tiempos y niveles en que transcurre una obra. Sólo el simultaneísmo que proporciona la cámara cinematográfica permite expresar en todas sus posibilidades la coexistencia de acciones, el desdoblamiento de los personajes, o la identidad entre imágenes distintas [36]. Para conseguir, este arte utilizará recursos como la «sobreimpresión», o la «doble exposición» de imágenes.

García Lorca conocía bien esta terminología, como así lo demuestra su guión cinematográfico, *Viaje a la luna,* coetáneo a *El público,* como ya vimos. En él aparecen aplicados estos vocablos, propios del argot cinematográfico, según podemos ver, entre otros muchos ejemplos, en el plano 11 del guión, donde dice «Las manos que tiemblan, sobre una *doble exposición* de un niño que llora» [37], o en el verbo «disolver» que utiliza para referirse a la sobreimpresión de imágenes, por ejemplo, en el plano 44, en el que aparece «una luna dibujada sobre un fondo blanco que *se disuelve* sobre un sexo y el sexo en la boca que grita» [38]. Como afirma Marie Laffranque, este guión de «recurso vanguardista» está repleto de dobles y triples sobreimpresiones; transformaciones de objetos a la vista; guiños de ojos y luces, positivo y negativo de una imagen en rápida sucesión (...); inversión de movimientos e imágenes; cambios rítmicos que liberan la mente hasta del «tempo» de los cuerpos vivientes; unión de la imagen y de la letra», etc. [39]

Con la realización de esta experiencia, llevada a cabo también en Nueva York, y consecuencia «de su afición y cultura cinematográfica de siempre», no es extraño que *El público*

[32] *Esta misma característica de simultaneísmo frente a linealidad, la encontramos en* Poeta en Nueva York, *por lo que no puede ser considerada un «crónica poética del viaje», como indica Eutimio Martín* (Federico García Lorca. Poeta en Nueva York. Tierra y Luna, *Barcelona: Ariel, 1981, p. 75) y como ratifica Miguel García Posada* (Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York, *Madrid: Akal, 1981, p. 321) al afirmar que esta creación es «el libro de un cronista lírico», ya que toda crónica implica una linealidad.*

[33] *Sobre este aspecto ver, Manuel Alvar, «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy»,* Arb, *N. 276, 1968, pp. 253-70, recogido en* Estudios y ensayos de literatura contemporánea *(Madrid: Gredos, 1971), pp. 291-311.*

[34] *R.M. Alberès con respecto a la obra de Proust, recogido por Darío Villanueva,* Estructura y tiempo reducido en la novela *(Valencia: Ed. Bello, 1977), p. 63.*

[35] *Estos autores resuelven la dificultad, que la plasmación de la simultaneidad puede provocar al manifestarla a través de la escritura, de diferentes formas. Así, Pérez de Ayala en la obra citada, de 1926, «desarrolla en dos columnas, por separado, la narración de lo que les sucede al calderoniano Tigre Juan y a su infiel esposa Herminia». Mientras, Huidobro en* Altazor *«recurre a la fractura léxica» para expresar «las tres circunstancias concurrentes de las visiones que, a través de una ventana, el poeta tiene de la Montaña y el regreso en el horizonte de las golondrinas y de la melodía de violoncelo que llega a sus oídos», Darío Villanueva, op. cit., 68.*

[36] *Sobre este tema, ver Karel Reisz,* Técnica del montaje cinematográfico *(Madrid: Taurus, 1980).*

[37] Federico García Lorca. Viaje a la Luna *(Loubressac, Braad Editions, 1980). Edición e introducción de Marie Laffranque. El subrayado es nuestro.*

[38] *El subrayado es nuestro.*

[39] *Introducción a* Viaje a la luna, *obra citada.*

se pudiera ver contagiado de algunos de los recursos utilizados por García Lorca en su guión de cine. Además existía, asimismo, una similitud temática entre esta última creación y su pieza teatral, ya que ambas representan una «búsqueda desesperada de amor humano», siendo el argumento de *Viaje a la luna*, según M. Laffranque, un «choque inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte». Esta cercanía temática se hace presente también en la coincidencia de motivos que aparecen en las dos obras, como la presencia de Elena, la aparición del «ojo de lucidez genuina»[40], «el pez, animal clave de la libre fuerza sexual»[41], el traje de arlequín, los tres hombres vestidos iguales[42], y el hecho de que ambas producciones terminen con la repetición de imágenes o situaciones aparecidas al comienzo de la pieza[43].

Dicha proximidad con el mundo cinematográfico tal vez nos pueda explicar varias de las características del *El público*. En primer lugar, la atemporalidad o acronía a que antes nos referíamos da como resultado en que en esa obra no se haga apenas referencia al tiempo exterior; sólo hay una en el cuadro sexto; «La representación ha terminado hace horas», pues la existente, también en este cuadro, «si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro», el falso teatro, más que pertenecer al tiempo objetivo, se refiere a la lucha mantenida en el teatro bajo la arena («raíces», y «golpes de agua») contra la no verdad en el escenario, correspondiendo, por tanto, al mundo interior del personaje. En el resto de la obra no hay fronteras cronológicas, lo que desorienta totalmente al lector.

En segundo lugar, esa misma desaparición del valor durativo del tiempo faculta la simultaneidad de acciones (como la citada en el cuadro quinto entre el Desnudo Rojo, los estudiantes y las damas del teatro), a la vez que el desdoblamiento de personajes y de acciones (cuadro segundo, *Ruina Romana*, como respecto al cuadro primero, como antes veíamos). Esto permite dar forma a un mundo casi exclusivamente interior, frente a las tramas tradicionales de acciones objetivas.

Sin embargo la aplicación de estos dos recursos produce una desorientación en el lector que, por otra parte, era otro de los valores buscados en este tipo de obras, de cierta influencia superrealista[44]. García Lorca combate esta desnortación con la tercera característica, relacionada con el mundo cinematográfico, que podríamos señalar en *El público*: el gran carácter visual y plástico de sus imágenes. Así, el autor dota a esta obra de una gran plasticidad, como podemos ver en el exquisito cuidado del color que en ella aparece: pámpanos rojos, pijama negro con corona de amapolas, luz azul, Desnudo Rojo, malla rosa, luz de fuerte tinte plateado, como de pantalla cinematográfica, etc. Este cultivo de lo plástico pudo llevar a Aleixandre a afirmar que, después de haber leído la obra «hace tres años y, naturalmente, no tengo más que una remotísima idea de la anécdota», «mi recuerdo es sólo de partes plásticas», y «sí creo, en cambio, que el valor de las escenas (...) es independiente del

[40] *En* El público *aparece en el decorado del Cuadro último, indicando la lucidez que por fin se cierne sobre la obra y sobre el Director de escena.*

[41] *Esta significación del pez aparece también en* El público *(«pez luna»), cuando en el cuadro secto, la madre de Gonzalo refiere cómo los pescadores le habían entregado el pez luna, ya muerto, diciéndole «¡Aquí tienes a tu hijo!», expresión, asimismo, de claras connotaciones cristológicas.*

[42] *En* Viaje a la luna *con gabanes, y en* El Público *con frac y barbas negras.*

[43] *En la obra teatral, con el diálogo entre el Criado y el Director, en el despacho de este último, y en el guión cinematográfico con la repetición de la imagen de una «cama blanca sobre una pared gris», que podría estar relacionada con la que aparece en el decorado del cuadro quinto de* El público, *«una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo».*

[44] *Así lo expresa Azorín, refiriéndose al nuevo teatro de su época, «¡Desorientación! Esta es la más noble, fina y exquisita labor del artista: la labor de desorientar. Y en la desorientación estriba la recompensa más alta del dramaturgo», recogido por Ruiz Ramón, op. cit., p. 163.*

desarrollo dramático del asunto»[45]. Este carácter plástico se manifiesta, asimismo con enorme fuerza, en el cuadro segundo de la pieza, *Ruina Romana*, donde «Una figura, cubierta totalmente de pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel», mientras «otra figura, cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena».

El valor visual de este cuadro es indudable, como también lo es otra de las características, cercana al mundo del cine, que García Lorca utiliza en esta obra: las continuas transformaciones en el aspecto externo de un personaje, que nos recuerdan las «sobreimpresiones cinematográficas», usadas por el autor en *Viaje a la luna.* En ambas creaciones, este recurso sirve para expresar la identidad entre elementos distintos, que en el guión se indica con el verbo «disolver» unas imágenes en otras. En la obra teatral, la rápida transformación del personaje ante los ojos del espectador (o, a veces, con la utilización de un biombo) podría equivaler a estas sobreimpresiones cinematográficas. De ahí, que también puedan ser aplicables a *El público* las palabras de Marie Laffranque con respecto a *Viaje a la luna*, guión que «no debe ser *leído* sino proyectado en la imaginación». De este modo, la dificultad de comprensión de *El público* podría disminuir al *ver* la obra representada, ya que es mucho más complicado seguir con la lectura las indicaciones del autor con respecto a estos cambios, que ver la transformación del personaje ya ocurrida sobre el escenario.

Como última característica relacionada con el mundo del cine, existente en esta obra, podríamos señalar la repetición de una imagen para indicar la equivalencia entre realidades distintas. Este recurso tan cinematográfico lo encontramos en *El público* en la repetición del canto del ruiseñor. Este se deja oír en tres momentos diferentes de la pieza, anunciando la muerte de tres caracteres: el Desnudo Rojo, Julieta y el Traje de Arlequín que busca a su dueño, Enrique. Así, estos tres personajes, aparentemente distintos, se nos muestran como una misma realidad, «la expresión más alta de la vida»... que «puede ser causa activa de una muerte de amor»[46]. Amor a la humanidad en el Desnudo Rojo (trasunto de la figura de Cristo), y amor humano de Enrique por Gonzalo, y de Julieta por Romeo.

De esta forma, hemos visto cómo esta obra de Lorca implica una gran renovación con respecto al panorama teatral de su época, a la vez que plantea un tipo de teatro muy cercano a nuestra sensibilidad de hoy. García Lorca supo aunar en ella la valentía y la profundidad al tratar una temática nueva en nuestra escena, a la vez que una libre y originalísima presentación de sus temas, al hacer suyos muchos de los recursos más innovadores de las artes del momento. Todo ello dio como resultado una pieza teatral de extraña modernidad, que merece ser rescatada y considerada por ese público, que le dio la espalda en su época, como una obra de hoy.

María Clementa Millán

[45] *Carta de Aleixandre a Jorge Guillén, fechada el 20 de septiembre (probablemente de 1933) en la que responde a la petición de Guillén de un resumen escrito de* El público *que, tal vez, hubiera podido acompañar a alguna publicación. En ella dice «Lo de que yo resumiría* El público *de Federico es una fantasía de Dámaso. No puedo hacerlo, sencillamente porque no sé el argumento. Federico me lo leyó —no íntegro— hace tres años, y, naturalmente, no tengo más que una remotísima idea de la anécdota. Mejor dicho, no tengo más que una confusión. Mi recuerdo es sólo de partes plásticas.*

Sí creo, en cambio, que el valor de las escenas (por lo menos sé de una en el fondo de la tumba de Julieta) es independiente del desarrollo dramático del asunto. Quizás no fuera del todo necesario ese resumen. En último caso, Federico podría hacerlo. Yo siento en el alma no tener datos. Federico hace cinco días estaba en Madrid, en la Residencia. Ahora, que Federico...» (Archivos de Jorge Guillén, Cambridge, EEUU) Agradezco a Christopher Maurer el haberme facilitado este texto, inédito hasta ahora.

[46] Federico García Lorca. Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos. *(Madrid: Alianza, 1981) pp. 20 y 19, respectivamente.*






CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

N.º 479-480
Noviembre-Diciembre
Año 1985
Monográfico

ARBOR

SUMARIO

Director:
Miguel Angel Quintanilla
Secretario de Redacción:
Angel Pestaña
Comité de Redacción:
José Manuel Orza
Luis Alberto de Cuenca
Carlos Solís
Rafael Pardo
Eduardo Rodríguez Farré

Redacción:
Serrano, 127 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 66 51
Suscripciones:
Servicio de Publicaciones del CSIC.
Vitruvio, 8 - 28006 Madrid
Telf. (91) 261 28 33

Arbor | ciencia | pensamiento | y | cultura